

Ludvig Lund Luhmann – Selvbeskrivelsens mutasjon

En systemteoretisk fortolkning av Thure Erik Lunds roman *Compromateria*, med støtte i systemteoretiske parafraseringer fra *Uranophilia*. Samt en systemteoretisk beskrivelse av Robert Smithsons *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*

Odd Johan Martinsen



Masteroppgave i Tverrfaglig estetikk

seksjon for kunsthistorie

UNIVERSITETET I OSLO

15.05.2009

Forord

Takk til Thure Erik Lund for hans gåtefulle kodesystemtankegang.

Takk til Elina Vollkmane og Lars Fredrikk Janby, og til Knut Olav Fossestøl for hans biologiske lesning av Lund. En spesiell takk til Hilde Øvreneess for inspirasjon og korrekturlesning.

Til min Familien, og da spesielt til Frank Martinsen og Hans Martinsen for deres støtte.

Innhold

Innledning (4).

Kort om systemteorien (6)

1 Kunstsystemet (7)

Persepsjon og observasjon (7), Observasjon av første og andre orden (13), Kunsten som medium (17), Kunstens funksjon (22), Kode og programmering (23), Selvbeskrivelse (27).

2 Kunsten og *Compromaterias* selvbeskrivelsesproblem (34)

Compromateria gjenfortalt (34), Selvbeskrivelse som problem for Luhmann, med Joseph Kosuth som eksempel (40), Spørsmålet om selvbeskrivelse i litteraturen (43), Selvbeskrivelse: problemet og løsningen for Lund (45), Selvbeskrivningens manifest (47), Reproduksjon av det selvbeskrivende samfunnet (48), Selvbeskrivelsens flertydighetsstruktur (49), Dedifferensiering av samfunnet som sanselighet (50), Entropi (51), Paradokser (53), Selvbeskrivende folkeslag (54), Distinksjoner (55), Selvbeskrivelse, det opplyst distinkte, og annegrads fytropsi (57).

3 *Uranophilias* systemteoretiske parafraseringer (61)

Simultanitet og samstemmighet (62), Selvreferensiell nødvendighet (64), Ludvigs (Lunds) systemteoretiske manifest (65).

4 Incidents of mirror –travel in the Yucatan (Smithson:1969) (70)

Innledende beskrivelse av speilforflytningene (70), Rekonstruksjon av selvreferansen (71), Smithsons tekst (75), Sorte speil (76), Entropi som refleksiv form, Smithsons selvbeskrivelse (77).

5 Konklusjon (79)

Litteraturliste (84)

Innledning

Denne avhandlingen er en innføring i Niklas Luhmanns (1927-1998) systemteori, videre er den en applisering av systemteorien på et empirisk material. Systemteorien er ikke særlig kjent innenfor norsk akademia, det er skrevet et par masteroppgaver, tre doktorgradsavhandlinger, noen forskningsartikler og en innføringsbok. I Danmark er han mer i vinden, og hans grunnbok *Sosiale Systemer* (1984) er oversatt til Dansk. Siden jeg ikke kan forvente at Luhmanns temmelig kompliserte teori er allemannseie, er det derfor naturlig med en fyldig gjennomgang av hans teori. Man kan kritisere humanister for å trimme teorien slik at den skal passe det empiriske materialet, min tilpassning består i at jeg har valgt verk som jeg føler meg bekvem med å fortolke ut fra systemteorien. Systemteorien starter ut fra enheten i en forskjell, forskjellen mellom system og omverden. Et komplisert system kan ha en komplisert omverden. Det systemteoretiske kapittelet mitt kan ha alle verdens kunstverk som sin omverden. Det er et ambisiøst utsagn, men mindre ambisiøst enn Luhmanns ambisjoner for systemteorien, som var å produsere en universalteori som skulle beskrive alle sosiale systemer. En kompleks teori fortjener å vise hva den er god for på et komplekst materiale, *Myrbråtenfortellingene* av Thure Erik Lund (f.1959) er et av de mest komplekse og ambisiøse litterære verk utgitt i Norge. Tetralogien inneholder *Grøftetildragelsesmysteriet* (1999), *Compromateria* (2002), *Elvestengfolket* (2003), og avsluttes med *Uranophilia* (2005).

Den overgripende problemstillingen er med andre ord så generell som å gi en innføring i systemteorien og anvende den på et materiale. Vi har imidlertid en spisset problemstilling som tar utgangspunkt i Luhmanns påstand om at for mye identitet mellom teori og kunstverk innebærer slutten for kunsten, og da ikke i en positiv forstand. Luhmann sier at kunstens spesialfunksjon i samfunnet er å innlemme persepsjon i sitt system, andre systemer bruker persepsjon, men kunsten gjør dette på en refleksiv og irriterende (stimulerende) måte. Underholdningsmedia bruker også persepsjon, men der problematiseres ikke persepsjon, persepsjon blir en manipulator. Kunsten består av to systemer, persepsjon og observasjon, eller med andre ord sanselige kunstverk og kunstens selvbeskrivelse (teori). Det er en kobling mellom disse to lukkede og autopoietiske (selvreproduserende) systemene. Når teori og sanselighet fungerer i en kreativ miks blir kunstverk interessante og komplekse. Er et kunstverk bare noe fint å se på kvalifiserer det ikke til kunst. Opplevs det som at det bare er intensjonen som teller, søker kunsten seg til selvreferansen, det vil si til selvproblematiseringen. Joseph Kosuths tautologiske definisjon på kunst i *Art after Philosophy* (1969), er at kunstnerens intensjon om at noe er kunst, er en definisjonshandling av kunstneren. Kosuth kan sies å ha reagert negativt på sin egen teori, med å skape en tautologisk kunst, som var selvbeskrivelse og kunstverk i et. Vi skal vise hvor selvmotsigende dette ble, og gi Kosuth den tautologien han selv ikke så.

Videre lokaliserer vi problemstillingen om for mye identitet mellom verk og teori i litteraturen med støtte av Michael Greaney. Denne mener litteraturen motsetter seg teorien den er inspirert av, den velger forskjellige strategier for dette. Greaney nevner her først og fremst parodi og karnevalisering av teorien, han mener teorien slik yter en kreativ innflytelse på litteraturen. Før vi sparker inn i de åpne dørene, beskriver vi hvordan Lund løser identitetsproblemet. Etter at vi er innenfor dørene i Compromateria er det selve systemteorien vi treffer på. Det er den som får gjennomgå, blir gjort narr av og parodiert. Men det spørres om ikke innflytelsen er mye dypere enn parodien skulle tilsi. Dette blir behørig problematisert. Et av problemene er at teorien blir så forvridd at vi knapt kjenner den igjen, derfor har vi funnet det nødvendig å verifisere de systemteoretiske sporene med noen sitater fra Uranophilia, som i stor grad er en allegori over seg selv og Compromateria. Hvis jeg bruker en metode i dette kapittelet så er det å parafrasere Lunds parafraseringer av systemteorien med systemteorien. Til dels er det et grep som også blir gjort i utlegningen av Compromateria. Dette er farlig farvann fordi Lund vrir på sine teoretiske ”forbilder” i den grad at man ofte ikke kan være helt sikker på innflytelsen.

Robert Smithsons (1938-1973) kunst ble til i opposisjon mot minimalismen som han sprang ut fra. Han er kjent som en av de første ”Landartistene”, og er i ettertid blitt beskrevet som en av de viktigste tidlige postmodernistene. Vi beskriver hans *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (1969), ut fra systemteoriens distinksjonsteori. Det vi oppnår med dette er å vise hvordan Smithson ikke bare var opptatt av entropi, men at hans kunst i høyeste grad var styrt av en selvreferensiell tenkning. Slik kan vi sammenligne han med Kosuth og Lund ut fra problemet om identitet mellom kunstverk og selvbeskrivelse.

Den overordnede problemstillingen for avhandlingen, er å anvende systemteorien på litteratur og billedkunst. Mine lesninger av verkene kan virke unødvendig rigorøse, årsaken er at systemteorien er en presis teori med mange uvante begreper, det har vært viktig for meg og vise at jeg behersker dem. Fordelen for leseren er at han lettere kan lære seg begrepene når de blir brukt på eksempler. Oppgaven kan slik sett være en støtte for den som ønsker å sette seg inn i systemteorien, eller som strever med å gjøre det. For dette er på ingen måte en enkel teori, selv om den er svært konsistent. Jeg vil også påstå at de som forsker på Lund bør sette seg inn i oppgavens påstander, fordi systemteorien etter min mening har influert ham i betydelig grad.

Kort om Systemteorien

Et moderne samfunn består av mange sosiale systemer som reproducerer seg gjennom sine spesialiserte funksjonsområder. Det enkelte system har sitt spesielle ansvarsområde og bare i svært liten grad finnes det overlappninger mellom systemene. Vi kan snakke om en felles tematikk, men operasjonene, måten temaene behandles på skiller seg tydelig mellom de forskjellige systemene. Systemene har utdifferensiert seg gjennom binære ledekoder som er unike for hvert system. For eksempel orienterer massemedia seg ut fra koden informasjon/ikke informasjon. Alt som kan bli en nyhet er informasjon, gamle nyheter har bare nyhetsverdi i den grad informasjonen i dem kan fornyes, eller er sensasjonell og kan memoreres på nytt av leserne, (for eksempel historien om indianerstammene i det gamle DDR). Et systems kode er stabil og medløper i alle systemets operasjoner, det som oppfyller og styrer bruken av koden er programmer, som er Luhmanns ord for sjanger. En avis som Dagbladet består av en rekke programmer, som er forholdsvis skarpt definerte, og som endrer seg lite fra dag til dag. I motsetning til informasjonene som gjennomstrømmer strukturen, (det vil si koden, programmene og grafikken), er informasjonen hele tiden ny. I samspill med de aktuelle programmene, er koden en måte å redusere omverdens kompleksitet. Koden selekterer inn nyheter, og ut ikke-nyheter, (agurknyheter tyder på mangel av nyheter).

Den grunnleggende måten å iakttå på for Luhmann er gjennom den paradoksale konstruksjon enheten i en forskjell. Et system defineres således gjennom enheten i forskjellen mellom system og omverden. Helt lukkede systemer defineres som grensetilfeller, for hvilke omverden er uten betydning (Luhmann 2000:42a). Et sosialt eller et psykisk system må være i stand til å relatere seg til seg selv rekursivt i sine operasjoner gjennom en selvreferensiell lukning. Det følger av lukningen at systemet må skille mellom system og omverden. Omverden er et nødvendig korrelat til selvreferensielle operasjoner, nettopp fordi det observerende systemet ved å skille mellom (ego og alter ego), eller system/omverden, blir i stand til å forholde seg til hva som er viktig i omverden. For et system er omverden en resurs som blir tilgjengelig gjennom strukturelle koblinger. Et system irriterer sin omverden, heter det hos Luhmann. Hvis vi tenker på hvordan kunsten er omverden og ressurs for det politiske system, så ser vi med en gang at *for sterke* koblinger ikke er ønskelig fra kunstens side, kunsten blir da propaganda og irriterer på ingen måte politikken. Kunsten som propaganda blir pålagt et uhyre ensidig forhold til det den blir pålagt å representere. Humberto Maturana som Luhmann står i gjeld til for begrepet om autopoietiske systemer, skiller mellom allopoietiske og autopoietisk systemer. Kunst som propaganda er slik sett et allopoietisk system som ikke råder over sin selvreproduksjon og sitt omverdensforhold. Motsetningen til dette er en autonom kunst som er fri til å bestemme over seg selv, sitt innhold og sine uttrykk. Et slikt kunstsysteem kan ha et langt mer differensiert forhold til omverden og seg selv. Dette gjelder selvsagt for alle systemer, jo mer de råder over sin

autonomi, desto mer avanserte og differensierte forhold kan de ha til omverden. Indre kompleksitetsvekst fører med andre ord til ekspansjon av systemets gyldighetsområde.

Kunstsystemet

Persepsjon, kommunikasjon og observasjon

I sin teori om sosiale systemer referer Niklas Luhmann stadig vekk til George Spencer Browns "Law of Form", Luhmann kommer gjentatte ganger tilbake til Spencer Browns oppfordring: "draw a distinction." Hoveddistinksjonen som trekkes av Luhmann i "Art as a Social System" (2000) er distinksjonen mellom kommunikasjon og persepsjon.

Luhmanns sier at persepsjonen er prestrukturert av språket. I bevisstheten gir persepsjonen inntrykk av å skje øyeblikkelig selv om hjernens selektive, kvantitativt kalkulerende og rekursivt operative funksjoner tar tid. Persepsjonen er altså i følge Luhmann alltid mediert. Det engelske språket kan skille mellom persepsjon (sansning) og hva som er gått forut for denne, nemlig "sensation." "Sensation" blir bearbeidet og mediert før den blir til persepsjon. En annen måte å se det på er at "sensation" er den fulle båndbredde, det rå sansemateriell, mens persepsjon er den informasjonen som bevisstheten gjennom oppmerksomheten har oppfattet. En annen mulighet er å si at persepsjon er informasjon, eller bevisst (mediert) oppfattelse av verden, mens det som gikk forut altså "sensation", blir kastet vekk. Persepsjon blir da negentropi, et annet begrep for den positive siden av informasjonsbegrepet til Claude Shannon (grunnleggeren av informasjonsteorien). Uansett blir denne operasjonen systematisk filtrert vekk av hjernen og det uten å etterlate spor. Hjernen undertrykker så å si sitt eget arbeide, for å få verden til å fremstå som verden.¹

If perception and, even more so, conceptual thought are already constructed by the brain, then shouldn't art fulfil entirely different functions in shaping and utilizing the realm of free play generated in the process? (Niklas Luhmann: Art as a social system 2000:7).

Vi kan gjør dette argumentet sterkere ved å peke på at persepsjon gjennom å være konstruert, ikke bør naturaliseres, men er åpen for kulturens språklige manipulasjon eller konstruksjon. Det er med andre ord mye bedre å være seg bevisst at man blir manipulert, og dermed oppsøke en kunst som avslører manipulasjonen, enn bare å la seg rive med. Er man

¹ Det er mulig at denne forskjellen mellom persepsjon og "sensation" kan kaste lys over den lydlige støykunsten, som overvelder øret med kaotiske sanseinntrykk. Det rå uarbeidete i slike uttrykk, gjør det umulig for persepsjonen å nå klarhet, mer enn i vanlig musikk forblir "sensation." Poenget blir å overstimulere sansene. I min beskrivelse av forholdet mellom persepsjon og "sensation" introduserer jeg en begrepsforskjell som Luhmann ikke bruker. Forskjellen er ment å klargjøre beskrivelsen av persepsjon som mediert.

innforstått med kunstens distanserte refleksjon, kan man mer samvittighetsfullt tilegne seg leken. Man skal altså ikke glemme at kunsten også er en fest.

Bevisstheten disponerer over oppmerksomheten. Hvor mye oppmerksomheten kan romme er blitt målt empirisk, man snakker om 5 til 7 enheter i sekundet (Nørretrander 1991). Hva som bevisstgjøres i form av persepsjoner er med andre ord svært begrenset. Ubevisst persepsjon eller "sensation", står sannsynligvis for en langt større del av den kunstneriske opplevelsen enn hva vi er villige til å innrømme. Bevissthetens begrensning er også kommunikasjonsbegrensning.

Luhmann opererer også med et begrep om *simulert persepsjon*, eller *intuisjon*. Den simulerte persepsjonen overskrider hva som er gitt i persepsjonen og utviser informasjon om dens spatiale/temporale lokalisasjon. Intuisjon ekspanderer i det imaginæres sfære, drevet av kunstverkets sanselige stimulering. Tenkning streber mot en intersubjektiv enighet, persepsjon er intersubjektivt forskjellig og alltid ny. Ved å intensivere persepsjonen, eller ved å bruke den kontrært til den vanlige måten å persipere på, kan kunsten kommunisere via persepsjon (Ibid 2000:22). Kunsten problematiserer forhold mellom persepsjon og kommunikasjon. For at det i det hele tatt skal oppstå kommunikasjon via persepsjon, må persepsjonen være mistenkelig og avvikende i forhold til normalen (Ibid 2000:22). Ordet "irriterende" blir stadig brukt for å beskrive forholdet mellom kommunikasjon og persepsjon. Grunnen til dette er at kunsten ifølge Luhmann består av to autopoietiske systemer som er operativt lukket for hverandre, nemlig persepsjon og kommunikasjon. Autopoietiske systemer kan ikke operere i sin omverden, de kan hente energi fra den og de kan irritere den, men de kan ikke operere i den. Autopoietiske systemer irriterer hverandre, og i kunsten kan vi påstå at forholdet mellom kommunikasjon og persepsjon er spesielt tett og irriterende, om enn forskjellig fra kunstart til kunstart.

Perception (in contrast to thought and communication) can decide quickly, whereas art aims to retard perception and render it reflexive – lingering upon the object in visual art (in striking contrast to everyday perception) and slowing down reading in literature, particularly in lyric poetry (Ibid 2000:14).

Når persepsjonen gjøres refleksiv, annonserer den seg selv som kommunikasjon, den stiller spørsmål – hva er poenget? Å si at den retarderer (senker hastigheten) persepsjon, kan være en annen måte å si at kunsten fortetter persepsjonen. At kunsten senker hastigheten på lesningen, er enda en distinksjon som er åpen for refleksjon gjennom kryssning av grensen og en markering av den andre siden. Den kan for eksempel øke hastigheten ekstremt for å kritisere og parodierte mediesamfunnet. Å senke hastigheten for å annonsere at vi har med kunst eller noe "dypt" å gjøre, kan også være en billig klisje, som i enkelte franske filmer.

Is it conceivable that art, as a kind of "writing," builds a bridge between perception and communication that it compensates for the communication system's inability to perceive? Or

could it be that art discovers in this very lack a yet unoccupied field of possibilities in which it can unfold? (Ibid 2000:18).

Over denne broen kan imidlertid ingenting passere, den andre siden kan allikevel påvirkes. Persepsjon og kommunikasjon integreres uten å fusjonere eller til og med forvirre sine respektive operasjoner, sier Luhmann. Integrasjon betyr at forskjellige systemer opererer samtidig, eller simultant som Luhmann sier, noe som innebærer at de synkroniseres og begrenser hverandres frihet (Ibid 2000:48).

Kunsten må sies å ha det tilfelles med andre systemer som sport og massemedia at den bruker persepsjon. Hva vi kan påstå, er at kunsten gjør dette forholdet mer refleksivt og prekært enn de andre systemene, den avdekker og problematiserer forholdet.² Ganske ofte går denne avdekningen eller kritikken utover andre systemer, eller kunsten fungerer som andre systemer og nærliggende sjangrers refleksjonssystem. For eksempel iscenesetter kunstoffotografiet seg som forfalsket pressefotografi, og problematiserer representasjon på stadig nye (eller ganske konvensjonelle) måter. Samtidskunstneren kan intervenere i fotokonkurranser med datamanipulerte fotografier som utgir seg for autentisk vare, og kalle det hele for performans når han blir avslørt.

Kommunikasjon er en trefoldig seleksjon mellom selvreferanse (uttrykk), heteroreferanse (informasjon, innhold) og forståelse. Kunsten prøver ikke på noen måte å automatisere forståelse, selv om den selvsagt kan gjøre det, spesielt hvis kunsten bruker en slik automatisert forståelse som eksempel på noe den ønsker å distansere seg fra. En slik "vanlig" kommunikasjon fremtvinger et ja eller et nei, mens kunsten heller mot et kanskje. Denne tvetydigheten tar mange former, og er ifølge Luhmann essensiell for kunsten uavhengig om vi snakker om et såkalt "åpent verk" (Ibid 2000:40).³

En distinksjon er en tosidig form holdt sammen og begrenset av en grense mellom sidene. For å gjøre en form operativ, må den gjøres asymmetrisk ved at en av sidene markeres

² Det kan sies at tryllekunstnere bruker persepsjon for å manipulere oss. Når de skal være humoristiske, avsløres de billige triksene, mens de magiske numrene kommer til slutt. Kvinners malte lepper brukes også for å kommunisere via persepsjon, rødmalte lepper er en falsk fenotype som indikerer en sterk genotype i følge biologien. Blå - eller sortmalte lepper kan sies å gjøre dette forholdet refleksivt, i det mottakeren av budskapet blir tvunget til å tenke over betydningen. Har han låst seg i et biologisk perspektiv, vil han bare se det frastøtende, har han et kulturelt perspektiv vil han lese de svarte leppene som tegn på en bestemt kulturell identifikasjon. Denne identifikasjonen kan fungere som en ekskluderings- og inkluderingsmekanisme. Slik sett kan det hevdes at svarte lepper innad i en kulturell gruppe som for eksempel goterne, ikke trenger å være en avdekkende, refleksiv kommunikasjon. Hos en feminist er det derimot overhengende sannsynlig at blåmalte lepper avdekker et sosialt mønster og signaliserer en refleksiv kommunikasjon, om enn på en noe usubtil måte.

³ Igjen kan vi se likheter mellom kunsten som system og kjærligheten som symbolsk generalisert kommunikasjonsmedium. Hvordan skape en besettelse hos den andre: vær tvetydig, send ut motstridende signaler. Det får den andre til å tenke og dvele over på hvilken side av distinksjonen interessert/ikke interessert indikasjonene hører hjemme.

gjennom indikasjon (Ibid 2000:28). Indikasjon må forstås som et tegn, eller et uttrykk på et sanselig plan som peker mot en distinksjon. Indikasjon (persepsjonsplanet) og distinksjon (observasjonsnivået) er strukturelt koblet, det vil si at de henger sammen, uten at vi nødvendigvis vil bli enige om hvor sterkt. Uenigheten i fortolkningen av de fleste kunstverk, indikerer at indikasjonene ikke er låst til bestemte distinksjoner, vi kan observere de samme indikasjonene med andre distinksjoner.

Distinksjoner gjøres aktive gjennom observasjon, og observasjon er ifølge Luhmann en prelogisk operasjon fordi den ikke skiller mellom affirmasjon og negasjon (Ibid 2000:37). Distinksjonsformen negerer ikke den siden som ikke er operativ, denne forutsettes når operasjoner på den aktive siden er virksomme (Ibid 2000:36). En operasjon på den ene siden påvirker og forandrer derfor den andre siden (Ibid 2000:32). Distinksjonen affirmeres gjennom hva den selekterer og indikerer, men en annen distinksjon kan selektere og indikere de samme elementene i en annen sekvens, og med andre koblinger. Mens persepsjon kan greie seg med uformede distinksjoner, krever kommunikasjon artikulerte former, det vil si indikasjoner og distinksjoner, som leses av psykiske systemer som forskjeller (Ibid 2000:28).

Vi kan sitte foran det tomme umarkerte lerretet og vente på inspirasjon, vi trekker en distinksjon og gjør et anslag. En indikasjon er selektert, et element er produsert (eller flere) som peker mot en distinksjon. Den valgte distinksjon begrenser verkets videre konstruksjon (Ibid 2000:29). Når vi observerer vårt eget verk eller et annet, må vi rekonstruere verkets muligheter, og på hvilken måte de skal begrense hverandre. Et temporært skjema tilsier at alt kan gjøres annerledes, men vel og merke ikke så overbevisende som det aktuelle verket. Luhmann viser til Yves Barel som har studert hvordan avvising øker sitt potensiale ved å reproducere det avviste som mulighet (Ibid 2000:33). Slik kan man lese Dag Sostad inkorporering av fotnoter i romanen "Armand V, fotnoter til en uutgravd roman." Andre eksempler på inkluderingen av det ekskluderte finner vi i "bad painting", vi har til og med kunstnere som har som sin strategi å mislykkes. En slik avferdighetsgjøring må skille seg fra det som bare er dårlig på en ufrivillig måte, det bevist dårlige må fremstå som refleksivt. Man kan allikevel ikke helt frigjøre seg fra en mistanke om latens i avferdighetsgjøringen, en trang til og undra seg vurdering.

Luhmann sier flere steder at produksjonen skjer bare en gang mens resepsjonen kan repeteres, men dette har blitt mindre sant i og med computerteknologien. Muligheten for å korrigere, eller å starte på nytt midt i en prosess, har økt mulighetene for å forkaste de nest beste valgene. Samtidig har produksjonshastigheten økt, og med dette får hjernen mindre tid til å dvele ved alternativer. Tvangen til å velge hurtig har blitt påvirket av et tidspress som smitter i bruken mellom de forskjellige (computer) programvarene.

En bestemt form lover alltid noe annet uten at det defineres, det umarkerte rommets ubestemthet oppløses i et rom fult av forslag (Ibid 2000:30). Men jo hurtigere vi velger, jo større er sjansen for at vi velger ut fra vanen, mens et komplisert verk utmerker seg med sin usannsynlighet. Når vi selekterer eller konstruerer former ut fra hva de determinerte formene foreslår av muligheter i det umarkerte rommet, kan det lønne seg å tenke kontraintuitivt, eller også ha tilgang til tidligere trinn i komposisjonen, slik at man kan gjøre om, og prøve ut nye muligheter. Faren er som sagt er å lite for mye på teknologien. Ikke bare resepsjonen, men også produksjonen har tapt på tidspresstet, her har refleksiviteten en jobb å gjøre. Det gjelder å la hjernen få tid til å forkaste muligheter, for å komme fram til mest mulig intrikate, provoserende og irriterende løsninger.

Når vi tenker på distinksjonene ”markert rom” / ”grense” / ”umarkert rom” i kombinasjon, oppstår ifølge Luhmann et imaginært rom. Hvor langt Luhmann er villig til å subsumere våre fantasier under dette imaginære rommet, er uklart. Det imaginære rommet kan også benevnes intuisjon eller simulert persepsjon. Verket er lukket innen en ramme eller en scene, et slikt verk ignorerer omgivelsene og blander seg ikke med dem. Et imaginært rom blir konstruert fra innsiden, vendt utover, som om det bryter gjennom rammen, eller skaper sin egen verden bakom rammen. Imaginasjonen går forbi verket (Ibid 2000:45). Kanskje kan triggeringen av det imaginære rommet beskrives som en kryssing over i det umarkerte rommet, og da uten at det indikeres for en ny distinksjon i det umarkerte rommet, det holdes åpent for imaginasjon og projeksjon. Indikeres det for nye distinksjoner på den andre siden av en form, får vi andre resultater:

If, however, one looks for another form at the undetermined side and marks this form, then one can return to the beginning and find it changed. It is now on the other side of the other side. Its meaning has become more complex, and perception encounters a contingency that was invisible in the first operation. The result is a redescription, and perhaps a critical one likely to initiate a change (Luhmann 2000:30).

Dette kan passe til både beskrivelsen av utviklingen av et enkelt verk, og være en refleksjon over kunsten. Jeg mener at sitatet ovenfor er velegnet til å beskrive et systems utvidelse eller kritiske selvrefleksjon. I del to vil jeg analysere blant annet Robert Smithsons sted/ ikke - steds distinksjon ut fra et slik perspektiv.

Alle distinksjoner kan gjøres til paradokser, kritikerne hevder at Luhmanns teori bare konstruerer paradokser for å oppløse dem (Sverre Moe, 2003). Vi vil ikke gå inn i en slik diskusjon, men ser en fare for at det gis et skinn av problemløsning i en slik retorikk. En distinksjon må gjøres asymmetrisk⁴ for at den skal bli operativ, en symmetrisk utgave

⁴ ”I tillegg består denne maskinen av kroppsvare, sa han, og pekte på noen ledninger som ventet på å bli koblet på et menneske, og en *asymmetrisk nøkkel*, av koder, som var inne i denne boksen her, sa han, som jo ikke er

markerer begge sider samtidig. Dette utvisker distinksjonens evne til å indikere en ting i stedet for en annen. Indikerer man begge sidene samtidig, nøytraliseres asymmetrien og differansen, symmetri utvisker distinksjonen som er nødvendig for å indikere en ting og ikke noe annet. Tar verket imidlertid i bruk tiden, kan begge sider av en form indikeres, det oppstår en motsetningsfylt symmetri i distinksjonen som ikke opphever distinksjonen i en tom oscillasjon. Allikevel kan slike symmetriske distinksjoner være nyttige for å bevisstgjøre oss hvilke distinksjoner vi benytter, benevnelsen av begge sidene av en form kan også stå som et sanselig uttrykk. Paradokser i kunsten har også mye med humor å gjøre, vi vil utforske paradokser grundig i Lund-kapittelet. Distinksjonene symmetrisk/asymmetrisk kan sies å utgjøre forskjellen mellom teori og praksis. Mellom disse to tilstandene kan det være kort eller lang vei, for samtidskunsten mener Luhmann at denne veien er blitt stadig kortere. For mye identitet mellom teori og persepsjon dreper koblingen til en framtid. Distinksjoner gjøres eksplisitte i teorien som paradokser, i kunsten mangler de konneksjonsevne til andre indikasjoner og distinksjoner, observasjonen oscillerer mellom sine to sider, den snurrer rundt i seg selv, og kan slik symbolisere en solipsistisk lukning som sier at verden er umulig å observere (Ibid 2000:42). Muligens kan dette være fascinerende, men også angstskapende: en spire til å gripe ut i verden etter frihet.

Den symmetriske distinksjonen er ikke en enhet som er operativ, men man kan bruke en distinksjon til å observere andre distinksjoner. Dette kan gjøres ved å plassere distinksjoner direkte eller i form av metaforer inn i et dikt, eller man kan lage malerier i malerier som René Margritte (Ibid 2000:36). Slike kinesiske esker hvor en ny form rammer inn en annen form kaller Luhmann for gjeninntreden, formen trer inn i seg selv. Men dette betyr ikke at verket ikke kan peke utover seg selv.

In a poem from his collection *The Underwoods*, Ben Jonson hopes to present the “morning kiss” in such a way that his verse should earn him another kiss. Such a deliberate “confusion” of frames, however, is always produced within the artwork – for example, by self-quotation, as in the text just mentioned. The external frame reenters the work without – and this accounts for the appeal of the maneuver – being obstructed in its function of demarcating the work against the unmarked space of the world (Luhmann 2000:30).

Sammenlignet med bevisstheten utfører kommunikasjon en svært treg sekvens av tegntransformasjon. Kommunikasjon er videre svært tidkrevende sammenlignet med persepsjon, som kan oppfatte ting uhyre raskt. Persepsjon blir i kunsten imidlertid styrt av kommunikasjon, det vil si systemets distinksjoner. Disse kan tenkes som delvis fikserte, i det

annet enn en liten datachip, eller en sender, som med strømtilførsel kan vende eller vri på et hvert *kodesystem*” (IBID 2005:69).

de utgjør systemets historiserte identitet, og som systemets parametere og konvensjoner. Distinksjoner er stabile i den forstand at de kan knyttes til svært forskjellige perseptuelle indikasjoner, samtidig er de åpne for mutasjon og refleksive operasjoner, som vi skal komme tilbake til.

Observasjon av første og andre orden

Ved å bruke distinksjoner binder kunstneren gjennom kunstverket andre observatørers fritt flytende oppmerksomhet. Uenighet om den kunstneriske kvaliteten og hvordan det skal observeres florerer, men når flere observatører velger en bestemt distinksjon, blir deres operasjoner innstilt på hverandre (Ibid 2000:54).

Observasjoner av første orden jevnføres med persepsjon: "The naked eye does not recognize artistic quality" (Ibid 2000:80), sier Luhmann og overdriver nærmest at han sikter til persepsjon. Som vi husker fra første kapittel, skilte vi mellom persepsjon og "sensation", persepsjon er allerede påvirket av språk og konvensjoner, mote og livsstil, det er ikke noe nakent øye. Videre kalles observasjon av observasjon for andreordens observasjon. Og ingen slik observasjon kan inntreffe uten at vi opplever kunsten på et intuitivt nivå, det vil si via simulert persepsjon (Ibid 2000:67). Som en operasjon er andreordens observasjon også en førsteordens observasjon. Det er altså en strukturell kobling mellom første - og andreordens observasjon. Vi kan si observatøren av andreorden er mer irritabel på grunn av hennes førsteordens observasjon, for eksempel i det hun kan fokusere sin første ordens observasjon gjennom en distinksjon, eksempelvis bruken av jordfarger. Samtidig er hun langt mer likegyldig til andre kvaliteter. Noen vil kanskje påstå at den som er ensidig opptatt av å dele et helhetlig uttrykk opp i distinksjoner, står i fare for å miste evnen til å la seg forføre: å bli dratt inn i en stemning. Den reflekterte observatøren bør imidlertid være klar over fallgruven i å låse seg til en distinksjon, et komplekst kunstverk kan inneholde indikasjoner som kan observeres gjennom mange distinksjoner. Observatøren av andreorden må være fleksibel i sin bruk av et mangfold av distinksjoner, og hun må være åpen for at det er noe å lære, nye måter å persipere og kommunisere på.

Andreordens observasjonsmodus består i å skille ut distinksjoner. Som operasjon betyr dette simultanitet mellom distinksjon og indikasjon, i tillegg til at man tar i betraktning det rekursive nettverk av tidligere og kommende observasjoner. Denne samtidigheten mellom distinksjon og indikasjon definerer andreordens observasjon fra førsteordens observasjon. Sistnevnte er identisk med persepsjon og er en indikasjon av noe i motsetning til alt som ikke er indikert. Forskjellen mellom distinksjon og indikasjon er ikke tilstede. Blikket er

festet på objektet uten å skille ut momenter, for eksempel malingens substans som pekende mot distinksjoner som tørt/blankt, ekspressivt/minimalistisk.

Siden enheten i forskjellen mellom distinksjon og indikasjon må skille seg fra den indikasjonen som den gjør mulig, gjeninntre formen som foretar dette skillet i distinksjonen: This distinction is always already copied into itself as a distinction that distinguishes itself from the indication that it makes possible (Ibid 2000:61). Luhmann kaller dette for en ”reentry”, og kan beskrives som russiske dukker som har mer eller mindre identiske dukker inni seg. Vi vil komme tilbake til dette sentrale begrepet for Luhmann gjentatte ganger.

Observatøren av andre orden kan tematisere usannsynligheten av først ordens observasjon. Hun kan selektere selektivt og etter skiftende kriterier, hun kan se muligheter hvor observatøren av førsteorden tror han følger en nødvendig retning eller handler fullstendig naturlig. Mulighetenes verden er en oppfinnelse av observatøren av andreorden, en verden som nødvendigvis er skjult for observatøren på første nivå. Det er to måter å delta i andreordens observasjon, man kan enten observere andres observasjon, eller man kan observere sin egen observasjon. Luhmann kaller dette for heteroobservasjon og selvobservasjon (Ibid 2000:62).

Observatøren av andreorden finner kommunikasjonen i verket gjennom de distinksjoner det har satt i spill. Distinksjoner fikserer noe på den ene siden som begrenser mulighetene for hva vi finner på den andre siden av distinksjonsformen. Med andre ord kan ikke Luhmanns kunstdistinksjoner være fiks ferdige former hvor den andre siden av formen er bestemt i utgangspunktet. Sistnevnte form for distinksjoner kaller Luhmann for konsepter, et eksempel er karakteren 5 i den videregående skolen, de andre sidene av denne formen er da gitt (1,2,3,4 og 6). Luhmann bruker ikke begrepet forventningsstruktur om kunstsystemet, men kanskje det kunne vært en fin beskrivelse av hva et kunstverks distinksjoner gjør, de skaper forventninger om hva som skal skje videre. Muligens er årsaken til at han ikke bruker begrepet, at kunstverk både skaper og bryter forventninger, de holder mulighetene åpne. Det blir parodi når forventningene tydeliggjøres i den grad at vi vet hva som skal skje, fordi det passer for tydelig med en sjangers skjema.

Hvorvidt et verks distinksjoner passer med hverandre, kan bare erfares ved å krysse grensen til hver og en av verkets fikserte distinksjoner. Det betyr at vi må se hvilke muligheter som ligger på den andre siden av de markerte formene. Hvor langt vi på den andre siden skal gå i å indikere virtuelle former, sier ikke Luhmann noe om. I et maleri kan vi for eksempel se for oss andre formale løsninger, og hvis disse ikke kan måle seg med maleriets faktiske løsninger, kan vi konkludere med at verkets formale disposisjoner stemmer. Luhmann sier at et verk er resultatet av interne formvalg og samtidig metaformen determinert av disse

distinksjonene. Jeg forstår det slik at metaformen trer fram når vi krysser distinksjonenes grenser, slik at distinksjonene blir gjort eksplisitte (Ibid 2000:72).

Et kunstverk kan ikke bare bestå av på forhånd avklarte komponenter, en fremtredende orden krever komposisjon, og dette medfører forandringer i komponentene. Kjærligheten ser annerledes ut når den differensieres fra sex enn når den skilles fra vennskap, og betydningen skifter igjen når den differensieres fra selvbekreftelse. "Art counts on the mutability of concepts- and in this sense one can once again speak of an imitation of nature" (Ibid 2000:73). I Lund og Smithson kapitlene vil vi beskrive verkene ut fra denne mutasjonsdistinksjonen.

Kunsten er som de andre samfunnssystemene konstituert som et system gjennom observasjon av andreorden. Dette er kommunikasjonsnivået, persepsjon derimot er noe unikt, som bare kan oppleves av det enkelte mennesket. De to systemene opererer samtidig gjennom strukturell kobling, jeg forstår dette forholdet slik at observasjon av andre orden har en refleksiv og styrende funksjon i forhold til førsteordens observasjon. Selv om Luhmann snakker om den strukturelle koblingen som gjensidig irritasjon. Systemet er lukket på kommunikasjonsnivået hvor det reproducerer seg og bestemmer hva kunst er, og hva som betyr noe for kunstsysteet. Å forstå systemets formasjon via kommunikasjon krever at man ekskluderer alt som tilhører kommunikasjonens omverden, sier Luhmann. Hva som teller er ikke verkenes materiale, men objektets evne til å skape fiksjon. Materialer er ikke annet enn ressurser for kommunikasjon, som bruker disse etter dens eget mål for mening. Råmaterialer kan få lov til å fremstå som nettopp det, men bare som en forskjell som utgjør en forskjell (Ibid 2000:80).

I møte med et kunstverk kan vi oppleve at det er langt fra alt vi forstår, vi kan da oppsøke andre kilder for å lære om verket, kunstneren eller sjangeren. Ved å observere hvordan andre har kommet fram til sine kultiverte bedømmelser, kan vi observere med større presisjon, lære oss å bruke nye og andre distinksjoner, og oppløse identiteter i ulikheter. En slik generalisert observasjonskompetanse kan senere aktiviseres i møte med kunst eller i skapelsen av kunst.

Det gjør en forskjell for en observatør, hvis en annen observatør velger en negativ måte å observere på, ved å negere den førstes observasjon. Hva som skjer her er at den andre observatøren må observere hva den førstes observasjon ekskluderer. En distinksjon ekskluderer alt som ikke faller inn under dens domene, og dette kan selvsagt være svært forskjellig fra distinksjon til distinksjon. Poenget er at vi nå har å gjøre med en spesielt mistenksom observatør som leter etter mangler hos den førstes observasjon. Vi trenger ikke engang å snakke om andreordens observasjon av førsteordens, vi kan like godt snakke om andreordens observasjon av observatører av andreorden, det vil si kritikere og deres like.

Luhmann bruker imidlertid denne teoretiske innsikten til å fokusere på en konstruert type latens i kunstverk. Det moderne samfunnet krever at sosiale forhold og personers handlinger må motiveres, ikke alle motiver er transparente for den handlende, og dette kan utnyttes av romankunsten. Romaner kan hinte til motiver hos hovedpersonene som er skjulte for dem selv, men tydelige for leseren. Slik lærer vi oss å avdekke latens i samspill med forfatteren. Luhmann bruker Cervantes Don Quixote som et eksempel på latens:

The attempts to describe behaviour as a consequence of reading (for example, the critique of women's reading of novels in Don Quixote) – can already be subsumed under the function of observing latent motives, even though the reader is invited to witness what the novel's heroes do not experience themselves (Ibid 2000:89).

Etter hvert som andreordens observasjon etablerer seg sterkere og sterkere i romantikken, oppstår det en motreaksjon med det sublime. Det sublime skal være impulsivt og autentisk, og i romantikken er trenden spesielt kjent for sin avvisning av regler. Dyrkingen av det sublime er en reaksjon mot tapet av autenticitet som inntreffer når observasjon av andreorden i kunsten og kunstkritikken fester grepet.

Hvordan skal man kunne returnere fra et system som er så etablert på andreordens nivå, til det paradisiske sublime nivået i førsteordens-tilstanden. Luhmann sier at dette skjer når kunstneren tillater seg å bli bergtatt av sitt arbeid mens han observerer dets utvikling. Luhmann spør videre om hvordan man kan gjøre det observerbart at man ikke er irritert, influert eller manipulert av det faktum at man blir observert: "Perhaps this problem is merely one of the forms in which art reflects, for its own sake and for the sake of other functional systems, on what modern society has rendered impossible" (Ibid 2000:90).

Å delta i kunst gir en unik mulighet for individer til å observere seg selv som observatører, spesielt siden kunst er mediert av persepsjon. Luhmann trekker ikke forbindelsen til smaken her, men man trenger ikke å være sosiolog for å se at individer og grupper er opptatt av å identifisere seg selv gjennom sin smak. Kanskje kan vi si at det er en fordel at Luhmann ikke blander inn begreper om smak og makt slik Pierre Bourdieu gjør med habitus-begrepet. Vi kan si at muligheten til å observere seg selv gjennom ens møte med kunsten, samtidig som man står på utsiden av kommunikasjonssystemet kunst, gir større frihet til å konstruere ens selv. Habitus-begrepet kan bli en selvoppfyllende profeti, beskrivelsen av systemene som lukket og mennesket som nødvendig omverden gir et større spillerom.

Observatøren av andreorden kan være en vokter, men er ikke passende beskrevet som en kritiker som vet bedre. Ved å redusere og høyne kompleksiteten som er tilgjengelig for kommunikasjon innstiller han seg på kunstens selvreproduksjon, systemets autopoiesis.

Andreordens observasjon tilter ens direkte opplevelse av verden, den planter et frø av mistenksomhet i livsverden uten at vi kan forlate den perseptuelle verden. Observatøren av

andreorden er ikke spesielt opptatt av visdom og praktiske ferdigheter, heller ikke lar hun seg imponere av kunnskap. Hva hun ønsker, og her er hun på linje med Michel Foucault og de andre filosofene hun leser, er å vite hvordan kunnskap produseres, av hvem og hvor lenge illusjonen vil vare. Dette er kanskje grunnen til at hun setter biologiske forklaringsmodeller så lavt. Men tenk om en systemteoretisk relativisme bare er enda en tildekningsmåte, og kanskje nettopp da i sin refleksive avstandsdyrkning. Også systemteorien (og relativismen) kan bare se hva systemteorien kan se, og dette inkorporeres som ledd i dens selvreferensielle refleksjon. Observasjon er observasjon fra et ståsted, men dette utkikkspunktet er skjult for observatøren. Jeg ser ikke hvilken distinksjon jeg bruker på det operative førsteordens nivå, det jeg ser er uttrykket, ikke distinksjonen som jeg observerer med. Vi kan imidlertid ta et skritt tilbake fra opplevelsen, vår egen eller andres iakttakelse, og iakttå på distanse (andreorden) hvilken distinksjon som ble brukt.

Kunsten som medium

Vi skal nå ta for oss skillet mellom medium og form. Det begge sidene av denne formen har til felles er en kobling av elementer. En form, eksempelvis et kunstverk, kobler elementene tett, mens et medium som det norske språk, kobler elementene løst. Språket i bruk, slik som denne setningens form, kobler ordelementene tett (og selvreferensielt). Et element peker alltid tilbake til et observerende system: Elementærpartikler er det normalt sett fysikere som observerer, de er ikke et domene for kunsten. Vi snakker om malestrøk, emosjonelle affekter, og toner i musikken. Elementer er ikke selvbærende, de informerer ikke seg selv, men er avhengig av koblinger. Mediet defineres av løse koblinger, konseptet indikerer en åpen multiplisitet av mulige forbindelser som fortsatt er kompatibelt med enheten av et element: For eksempel antallet av meningsfulle setninger som kan bygges ut fra et enkelt ords relasjoner til andre ord (Ibid 2000:104).

Former skapes i et medium via tette koblinger av dets elementer, og kan beskrives mer poetisk som et mediums koagulasjon, fortetninger, forbeininger eller kondenseringer. De tette koblingene av elementene (innsiden) skiller seg fra de gjenstående mulighetene i elementenes medium (utsiden). Luhmann sier videre at vi her opererer med et spesielt (for ikke å si spesialisert) tilfelle av differensiering. I motsetning til den generelle formen hvor den andre siden er det umarkerte rommet (Ibid 2000:105). Dette sier noe om hva poenget med medium-distinksjonen er: Den fungerer som et begrensende rom, hvor ikke alt lenger er mulig. Samtidig gir kunnskapen om slike begrensninger oss muligheten til å tenke dem bort. Vi kan også underkaste oss begrensningene ut fra en revitalisering av "mediet er budskapet" distinksjonen, eller vi kan kritisere denne formen, og kombinere medier refleksivt.

Elementene, slik som ordene i språkets medium, bærer liten informasjon for seg selv. Informasjonsinnholdet i et kunstverk må genereres i dets formasjon. Formasjonen eller komposisjonen skaper overraskelse og dermed variasjon, fordi det er mange måter et verk kan ta form. Når vi senker lesehastigheten inviterer verket til å vurdere andre muligheter og eksperimentere med formale variasjoner (Ibid 2000:105). I Luhmanns teori snakker vi selvsagt ikke bare om variasjon, men som alltid om en motsetning. På den andre siden av variasjonen finner vi redundans, dette betyr på norsk overflødigheit, spesielt i forbindelse med informasjon, på engelsk bærer det i tillegg betydningen repetisjon. Det er typisk at man på kunsthøgskoler overfokuserer på variasjon, kanskje nettopp fordi studentene har en naturlig hang til trygg repetisjon. Hvis man virkelig konstruerer gjennom variasjon oppnår man kaos, det vil bli umulig å få verket til å stemme. Redundans må ikke tenkes som ren repetisjon, men vi må huske at selv "rene" gjentakelser forandrer det som gjentas. Ni identiske firkanter plassert innenfor et format forholder seg til hverandre, og forskjellig i forhold til rammen, ut fra hvor de er plassert. Jeg tror redundans bedre kan beskrives som "liten grad av variasjon", og hvor den andre siden av "variasjonen" kan benevnes med høy grad av variasjon. I romaner er det vanlig med dvelende partier med høy grad av repetisjon, også språket kan være spekket med en dvelende redundans. Dette skaper en forventningsstruktur hvor overraskelser, eller høy grad av variasjon kan skille seg ut. Stil kan etableres i verket gjennom redundans, og overskridelse gjennom variasjon.

Et medium er aldri synlig i seg selv som essens, det manifesterer seg i differensen konstans/variasjon som finnes i individuelle former (Ibid 2000:106). Et medium kan defineres som de formene som er mulige innenfor dets grenser. Rom og tid er slik sett dårlige som avgrensninger for kunsten siden man kan tenke seg romlige former langt utenfor hva som er gjenkjennelig som kunst. For å begrense mulighetene innenfor det umarkerte rommet må man operere med sterkere begrensninger som det todimensjonale, olje på lerret, ismer og stil retninger.

Meningens medium er det mest primære medium i kommunikasjon. Det er svært generelt definert hos Luhmann, som et medium som opererer gjennom distinksjonen det aktuelle versus det potensielle. Mening opererer temporært og er kompatibelt med hvordan psykiske og sosiale systemer opererer (Ibid 2000:107).

Mening kan gjøre verden tilgjengelig fra en gitt posisjon bare gjennom et referensielt overskudd, en eksess av konnektive muligheter som ikke alle kan aktualiseres samtidig. Verden blir tilgjengelig som mening via en selektiv prosess. Aktualisert mening refererer til en forutgående seleksjon som leder til videre seleksjoner. Dette er årsaken Luhmann gir for at mening konstitueres gjennom distinksjonen aktualitet/potensialitet, eller gjennom det virkelige som gitt i nuet og som mulighet (Ibid 2000:107). Termen "gjeninntreden" kan virke

avklarende: “The meaning-producing distinction between actuality and potentiality reenters itself on the side of actuality, because for something to be actual it must also be possible” (Ibid 2000:108). Det aktuelle observeres ikke bare i forhold til noe annet som er potensielt, det er i seg selv også en mulighet, noe potensielt blant andre potensialiteter.

Mening er prosessert gjennom en seleksjon av distinksjoner. Noe konkret indikeres: for eksempel denne nøkkelrosen i vinduet mitt, som er en nøkkelrose og ingen annen blomst. Den tosidige formen er et substitutt for representasjonen av verden, sier Luhmann. Den minner oss om at det alltid finnes noe annet i verden, andre nøkkelroser, andre blomster og andre planter. Luhmanns ramser opp flere muligheter på motsatt side av det konkrete:

Instead of presenting the world as phenomenon, this form reminds us that there is always something else – whether this something is unspecified or specific, necessary or undeniable, only possible or dubitable, natural or artificial (Ibid 2000:108).

Distinksjonen skjønn fremtredelse, er ikke tilstrekkelig til å differensiere kunsten fra verden. Derfor må det kunstneriske medium konstitueres av en dobbel ramme som gjenkjennes som sådan via spesifikke hint som sceneteppet, den forgylte rammen eller galleriet i seg selv. Disse ytre rammene kan smelte sammen med den indre rammen som vi kan kalle verkets ornament, kunstverkets infrastruktur eller simpelthen komposisjon.

Som sanselige objekter må kunstverk bruke rom og tid som medium. Fra sin unike posisjon kan de da ekskludere andre rom og tider, samtidig produserer de som kunstverk imaginære rom og tider. Imaginasjonen konstituerer seg ved å inkludere eksklusjonen av verden som er gitt her og nå.

De kunstneriske mulighetene konstituerer seg gjennom en imitasjon av den differensielle strukturen til rom og tid, og ikke på en imitasjon av objekter i den virkelige verden, selv om den også kan gjøre dette. Poenget blir tydeligere når Luhmann sier at abstrakt kunst tar seg friheten til å organisere sine elementer i henhold til logikken i rom og tid.

Allikevel må vi huske på at rom og tid er medier til å kalkulere objekter, og at dette er for generelt til å klassifisere kunsttyper (Ibid 2000:114). Distinksjonen ornament og figurasjon er begrensninger med større spesifisering og slik sett er de mer brukbare. Ornamenter organiserer tid og rom direkte og supplerer disse mediene med redundans og variasjon. De skaper et selvdefinert indre avgrenset rom, den indre rammen, verkets infrastruktur eller komposisjon om man vil.

Kunsten stimulerer først og fremst persepsjon og intuisjon, som Luhmann kaller simulert persepsjon. Romanens som fiksjonsmedium stimulerer en privat intuisjon som ikke krever en fortsettelse av kommunikasjonen. Videre sier han at dette ikke krever noen spesiell innsats av bevisstheten og hukommelsen, men tillater dem å operere fritt. Når vi leser om

beskrivelser av steder, tider og situasjoner fyller vi selv inn fantasibilder til beskrivelsene. Kunsten er allikevel mulig som kommunikasjon, ved at noen gjenkjenner at noe er produsert for en observatør. Verket trenger ikke selv å kommunisere dette aspektet, men ofte gjør kunsten nettopp det gjennom selvreferanse av alle mulige slag. Spesielt romanen bruker selvreferensielle former. Merkelig nok bruker ikke Luhmann den litteraturvitenskapelige termen metafiksjon om dette fenomenet. Metafiksjon er et såpass vidtrekkende fenomen at det er blitt assosiert med betegnelsen "den postmoderne roman", men betegnelsen dekker langt mer, også tidlige romaner slik som Cervantes *Don Quixote*. Luhmann gir eksempler på slike selvreferensielle former som etablerer et kommunikasjonsnivå og ikke et persepsjonsnivå:

"Incorporating the text's production into the texts, addressing the reader, attacking the reviewers in the manner of Jean Paul are still rather crude stylistic means, aimed at differentiating the text at the level of an observation of observations" (Ibid 2000:116).

Hvis målet med slike midler er å differensiere teksten på et nivå av observasjon av observasjoner, så kan vi si oss enige i at dette er ganske grove stilelementer. Samtidig må vi si i hvilken grad vi er i stand til å lese en litterær tekst som ledende mot en observasjon av andreorden, er avhengig av hvor bekjent leseren er med slike former. Mild form for parodi, ironi, overdreven dveling og manipulasjon gjennom en tydelig innstilling av de normale litterære virkemidlene, er mer subtile former for dirigering mot en observasjon av andreorden.

Kunstens enhet består simpelthen i at den skaper persepsjoner som skal observeres, og mediet kunst består i friheten til å skape relasjoner mellom former og medier (Ibid 2000:117). Som vi skjønner er mediet kunst svært omfattende, ikke bare er det snakk om utallige former, men samtidig kan nye medier tas i bruk og slik ekspandere mulighetene ytterligere. Allikevel finner vi mange begrensende distinksjoner, vi kan nevne sammenkjeding av medier, systemets hukommelse,⁵ og verkenes ornamentale organisering.

Kunstens medium er tilstedeværende i alle sjangrer, som den totale sum av muligheter til å krysse fra den markerte siden av en distinksjon over til den umarkerte siden. Videre er oppgaven å finne passende indikasjoner på den andre siden som kan stimulere videre krysning over de grenser de selv genererer. Kunstens medium er usynlig tilstede som den andre siden, den som ikke er markert og indikert, her fungerer den som et fluepapir for videre observasjoner (Ibid 2000:119). Oppdagelsens prosess transformerer mediet til form, jo videre mediet er, desto mer usannsynlige ting kan skje, men desto vanskeligere blir

⁵ Systemets hukommelse er en ganske relativ størrelse, selv om man kanskje operer med en til dels felles kanon, så har man spesialister innenfor sjangrer og ismer som kan differensiere mer finmasket.

bevisførselen i form av å få elementene til å stemme. Man har utviklet sofistikerte begreper som det sublime til å takle eller dyrke slike problemer.

Hvis man observerer isolerte deler av et verk, så oppdager man at hva de tilfører verket, er hva de ikke er (Ibid 2000:120). Elementer fungerer i en komposisjon gjennom konnektive relasjoner. Et verk lukker seg ved å gjenbruke det som er determinert i verket som den andre siden til videre distinksjoner. Hva som gjenstår som åpent, som den andre siden av en form, blir determinert av en indikasjon som aktualiserer en annen distinksjon. Denne prosessen fortsetter til et system av referanser lukker seg, slik at intet forblir udeterminert, sier Luhmann (Ibid 2000:120). Dette kan høres i overkant fastlåst ut, for hva om man har med et åpent verk å gjøre, man for eksempel kan bestemme seg for å ikke fullføre verket.

Luhmann sier at en indikasjon kan spille en rolle i flere distinksjoner samtidig, og slik sett er multifunksjonell og derfor ikke utskiftbar. Vi må gå ut fra at en determinasjon betyr indikasjon, at den kan spille en rolle i flere distinksjoner samtidig, men når man leser Luhmann, kan man få det feilaktige inntrykk av at alle enkelt indikasjoner tilhører en bestemt distinksjon. Denne effekten av at en indikasjon kan peke mot flere distinksjoner samtidig, vil jeg påstå er mer enn vanlig. ”By indicating an action, narrative, for example, can serve two distinctions at once: it characterizes the agent and moves the plot forward” (Ibid 2000:122). Her vil jeg legge til enda en distinksjon, for den samme handlingen kan også karakterisere en sjanger, eksempelvis det groteske. Uansett skaper effekten et inntrykk av nødvendighet som gjør at verket overkommer sin egen mulighet. Vi kan si at bevisførselen er grundig, eller at koblingene er mangfoldige og tette (Ibid 2000:120).

Alle ornamenter baserer seg på asymmetriske formdistinksjoner, som likevel projiserer spor av symmetrien de oppsto fra. Et godt eksempel må være romanen som baserer seg på ornament-formen ironi, hvor en sterk kurve oppstår i spillet med det som ikke sies, og som peker mot den andre siden av formen. Ornamenter er rekursjoner, (det vil si en grunnleggende selvreferanse som peker bakover og framover i et verk), som fortsetter å rulle ved å ta i bruk forutgående former, og ved å skape forventninger om videre former, såkalte forventningsstrukturer. For at de skal fremstå som ornamenter, kreves en enhet av redundans og variasjon (Ibid 2000:120). Utelukker man redundans, får man en støyfull formløshet hvor ornamenter mister sine kurver. Ornamenter gir verket mening gjennom å skape former som peker fra det konkrete til det potensielle (Ibid 2000:121): “Selections capable of actualizing the nonfactual always function as structures – in the moment of their actualization – by references that transcend the actual” (Ibid 2000:129).

Bruker man kunstens medium over eller under dets kapasitet, fører det til en inflasjon eller en deflasjon av kunsten som medium. Dette kan sies å sette dets funksjon på spill, og er vel akkurat hva avantgarden i sin mer ekstreme form ønsket seg. Også det sublime, som vi har

vært inne på, bruker persepsjonen for mer enn andreordens observasjon egentlig mestrer, allikevel tåler systemet det sublime. Det som støtter mediet, er verkets triumf over sin egen usannsynlighet. Derfor det poetiske utsagnet om at kunstverk er usannsynlige bevis. Hvor mye inflasjon systemet kan tolerere kan avleses i tap av interesse fra andreordens observasjon, sier Luhmann. Det samme kan sies om deflasjon, bare interiørdesign-blikket er opptatt av de abstrakte kitschmaleriene i ramme galleriene og deres like. Hva innebærer inflasjon, betyr det at kunstnerne ikke har brukt systemets distinksjonsformer i skapelsen av verket, introdusert for mange nye, eller også ikke utviklet de gamle? Og på kritikersiden, betyr det at disse ikke gjenkjenner systemets kriterier i verket, eller ikke finner det ekspansivt nok til å stimulere dem til å foreslå nye distinksjoner, som eksperimentelt sett innebærer håp om ny utvidelse av kunstens kommunikasjonssystem, og derfor avviser verket?

Kunstens funksjon

En funksjon er ikke annet enn et fokus for sammenligning, og kunsten skaper sammenligning ved å konstruere en fiksjon, en verden i verden (Ibid 2000:138). Kunsten kan doble sin egen virkelighet, ved at andre virkeligheter kopieres inn i kunstens imaginære virkelighet. Kunstens virkelighet kan inneholde drømmer, spill, illusjon og andre kunstverk (Ibid 2000:143). I filmen er dette ganske vanlig, filmen i filmen er da ofte en karikatur, andre ganger er den en hjemmevideo, eller en kunstvideo. David Lynchs "Inland Empire" er en av de få filmene som på en kunstnerisk måte forvirrer nivåene av hvilken virkelighet som er den realistiske, og hvilke som er fiksjonene i fiksjonen. Ofte fungerer slike fiksjoner i fiksjonen som triks som får oss til å tro enda sterkere på den "virkelige" fiksjonen som kunsten presenterer. Fiksjonen i fiksjonen fungerer ikke da som en avdekning, eller som et metakritisk spørsmål til hva kunsten gjør. Men vi kan si at kunsten i kunsten kan fungere som en mulighet for sammenligning mellom virkeligheter, slik fiksjonen skaper en verden som kan sammenlignes med den virkelige verden.

Man kan spørre seg i hvilken grad Luhmanns funksjonsbegrep har en sterk forklaringskraft i forhold til alle kunstsjangrer. Det er spesielt romanen og filmen, narrative kunstarter som skaper fiksjoner, som kan sammenlignes med virkeligheten, da disse oppfyller funksjonsbegrepet på en effektiv måte. Det abstrakte maleriet, og kanskje spesielt det som gikk under betegnelsen "konkret", skaper ikke mye av et fiksjonsrom. Allikevel kan man snakke om at denne kunsten som en ekstremt velorganisert kunst, refererte til et en utopi om et velorganisert samfunn der alt fant sin plass. Uansett hvor abstrakt og selvreferensielt lukket et kunstverk fremstår, finnes det muligheter for sammenligning med noe i verden.

Bare som en differens mellom en virkelig og en fiktiv verden kan et forhold til virkeligheten etableres. Kunstens fiksjonsverden forholder seg til virkeligheten på forskjellige måter, den kan imitere virkeligheten, kritisere den eller affirmere den. Det finnes langt flere muligheter, og ofte prøver kunsten å referere til virkeligheten på en slik måte at det blir opp til betrakteren å ta stilling. Spesielt romanen sier Luhmann skaper situasjoner hvor leseren lærer hvordan han skal observere, og det på måter han ikke kunne lært i virkeligheten (Ibid 2000:143).

Kode og programmering

Kunstsystemet som alle andre systemer må være kodet. Det må bruke en kode hvis gyldighet kan dekke alle systemets operasjoner, ellers ville det være ute av stand til å differensiere kunst som et spesielt observasjons-domene (Ibid 2000:189). Luhmann utreder hvordan koden har utviklet seg, men jeg vil ikke redegjøre for den historiske utviklingen. Men det må nevnes at opprinnelig opererte systemet med koden skjønt/stygt. Skjønnhet var en ultimal verdi og ble brukt både om det figurative (representasjons-) nivået og om verkets enhet. Dette var grunnen til at man ikke var i en posisjon til å skille mellom koding og programmering. I moderniteten utvikler det seg i følge Luhmann et klart skille mellom et operativt selvreferensielt nivå som gjelder komposisjonen, verkets infrastruktur, og et representasjonsnivå som gjelder referanser utad. Luhmann sier at hvis vi ønsker å holde fast på distinksjonen mellom det skjønne og det stygge, må vi omdøpe disse til det passende verses det ikke-passende.

En slik kode kan imidlertid ikke fungere uten et program. I tidligere tider kunne kunsten benytte seg av regelstyrte programpakker for hva som skulle være passende. Slike fiks ferdige regelpakker er imidlertid blitt mer og mer avleggs etter hvert som kunsten har utviklet seg som et autopoietisk system. Spesielt kravet om at verket skal bringe systemet nyhet, har gjort regler håpløst avleggs. Originalitet og nyhet som først og fremst er et avvik, fører til at kunstneren som kreatør kommer i fokus. Individualiseringen av kunstneren følger utskillelsen av kunstverket som unikt, nytt og annerledes enn andre verk. Verkets unikhhet kan bare oppstå ved at kriteriene for om verket passer eller ikke, blir produsert av verket selv. Luhmann kaller denne selvprogrammeringen av kunstverket intet mindre enn kunstens essens (Ibid 2000:205).

Koden har som sagt to sider, en positiv foretrukket side og en negativ refleksjonsside. Programmeringen blir betegnet som et supplement til koden og da med det noe vanskelige begrepet det inkluderte/ekskluderte tredje. Dette fordi supplementet ikke passer til alle tilfellene i systemet, og ikke engang trenger et supplement for å stemme enhetlig til det

enkelte kunstverket. Et verk kan være fragmentarisk og eklektisk i sitt lån av programfragmenter, som så syes sammen til noe mer eller mindre helhetlig nytt i selvprogrammeringen.

Den positive siden er avhengig av den negative siden som en demarkering for å bli indikert, og kriteriene velger hvilken side som skal markeres. Kunstverk som ikke makter å utkrystallisere den positive siden, er ifølge Luhmann fortsatt kunstverk, om enn ikke så vellykkede. Jeg vil hevde at en stadig økning av verdiene kompleksitet, risiko og refleksivitet gjør det attraktivt å ta på seg umulige oppgaver, slik at man blir nødt til å krysse kodeformen og markere den ikke-passende siden. Men når det disharmoniske er i overensstemmelse med intensjonen til selvprogrammeringen, er det imidlertid vanskelig å forstå hvorfor verket egentlig har krysset ledekoden. Er man allikevel avhengig av en slags allmenn idé om hva som passer/ikke passer? Luhmann sier at en observatør mister kontrollen over et verks formspill når han ikke lenger kan forstå hvordan et spesielt formalt valg relateres til andre på basis av hva dette valget krever av verket som et hele (Ibid 2000:202).

The system needs a memory in order to know its initial conditions at any give time. It establishes a bipolar stability that causes the system to oscillate continuously between both of its values, and that keeps the system's future open by refusing to settle for one of these values (Ibid 2000:188).

Kunstsystemet kan definitivt utføre operasjoner på den negative siden av koden. Man har utviklet selvbeskrivelser som kan sies å støtte programmer for kunst som krysser over til kodens negative side. Yves-Alain Bois og Rosalind E. Krauss har blitt svært retningsgivende for dette arbeidet med boken "Formless: a user's guide."

Men hvis man spør en kunstner, som abonnerer på programmer av den negative siden av koden, vil hun/han da innrømme helhjertet at målet er å få verket til å ikke passe? Er det ikke slik at kunstneren vil forsøke å få verket til å *ikke passe, på en passende måte*, i alle fall er målet å lage et verk som skal passe til kriteriene, det vil si programmene for det ikke-passende. Mange som abonnerer på programmer som det formløse, ender opp med å lage illustrasjoner over dette konseptet. Det vil si at de ikke når et operativt nivå, bare et tematisk innholds nivå med sine referanser til det ikke-passende, eller formløse. Man tar noe som i utgangspunktet kan sies å være formløst, (slik som spytt, skum, avfall, rust) og presenterer det på en høytidlig, rigid og passende måte i galleriet. Ønsker man ut fra et eksperimentelt ståsted å konstruere det "virkelig upassende", bør man konstruere et verk ut fra uvante distinksjoner som vanligvis ikke opptre sammen. Hvis man i tillegg finner opp (bare) nye uttrykk som passer til så få som mulig av distinksjonene, er man på god vei til noe "virkelig upassende." Indikasjonene vil da ikke koble med hverandre, og det blir håpløst å finne enhet og sammenheng i verket, verkets metaform blir ikke annet enn akkurat dette, det-ikke passende. Men kan man egentlig maksimere den negative siden av koden, oppstår det ikke

bare nye formasjoner? Deler av kunsthistorien kan leses som kreativ destruksjon av kunst, både som refleksjon og avvikelse fra eldre kriterier, men også reint fysisk.

Det skjønnne trenger på ingen måte å være i overensstemmelse med det moralsk gode. Men det finnes heller ikke noe slikt som en kryssende identifikasjon av koder, som om det skjønnne måtte bevise seg selv framfor alt i forbindelse med moralske perversjoner. Kodedistinksjonene er posisjonert i en diametral relasjon til hverandre, sier Luhmann: De er likegyldige til hverandre. Allikevel har vi jo sjangrer som det groteske, som nettopp kan inneholde en form for irriterende ambivalens mellom det grusomme og det morsomme, og nettopp denne uavklarte tvetydigheten kan vel sies å være den distinksjonen som det groteske må oppfylle for å være passende.

Selvprogrammeringen er tett forbundet med systemets kode og er del av systemets selvreferanse, mens bruken av mellomnivået stil er intertekstuell når stilen er fra systemets stilkanon. Heteroreferansen på sin side, blir mer aktuell når stilen hentes utenfra systemet. Allikevel kan man påstå at kunsten omdanner materialer og fremmede stiler til sin selvreferensielle form, men i slike tilfeller blir den tosidige formen mellom selvreferansen og fremmedreferansen spesielt tydelig. Samtidig hevder Luhmann at vi må huske på at referansedistinksjoner og kodingsdistinksjoner er posisjonert diametralt i forhold til hverandre. Derfor kan ikke referanser til omverden fungere som den negative siden av koden (Ibid 2000:189). Dette må ikke misforståes dithen at ikke referanser til omverden kan være negative. Det betyr bare at et kunstverk som operer på den positive siden av koden, ikke ser på seg selv som vellykkede (passende), mens den negative siden av koden liksom skulle referere til omverden som mislykket.

Importerer kunsten en fremmed, for eksempel en byråkratisk stil (program), må kunstverket transformere denne importen gjennom sin egenkompleksitet, sin selvprogrammering. Typiske distinksjoner for transformasjon av import er parodi og underliggjøring. Parodien er det som graviterer mot selvreferansen, mens for eksempel den byråkratiske stilen, er blir del av fremmedreferansen til en spesiell handlingsrasjonalitet i samfunnet, eller hvordan denne ikke fungerer, fremmedgjør, eller viser seg som inadekvat i enkelte sammenhenger. Appropriasjon i samtidskunsten følger en slik oppskrift: Ikke bare den ytre stilen parodieres, men også handlingene. Slike omdannelser til selvreferanse peker alltid også utover. Sammenlignet med mye annen kunst, kan vi si at begjæret etter virkelighet og mer håndfaste referanser utad blir langt tydeligere og sterkere i appropriasjonskunsten enn i mange andre sjangrer. Kanskje man kan påstå at appropriasjon er blitt samtidskunstens svar på den realistiske romanen, når det gjelder forekomsten av heteroreferanse. Allikevel er det aldri snakk om å representere det som approprieres på en tilforlatelig og rett fram måte, det legges alltid til en kunstintern distinksjon som problematiserer referansen utad. Kunstsyste-
met kan

bare importere fremmed materiale slik kunstsyste­met kan gjøre det. Dette høres selvsagt deterministisk ut, men kunstsyste­met kan også gjøre dette på nye måter. Men det kan ikke transformere omverden på den måten jussen eller mediesyste­met gjør, det bare representere den måten disse syste­mene gjør det på.

Alle kunstverk som ikke er rene kopier, programmerer seg selv. De demonstrerer suksess og nyhet hvis de greier å vise dette. For å få til det, må kunstverket makte å differensiere seg fra andre kunstverk og deres programmer, men kravene til denne differensierende originaliteten må vel sies å være svært forskjellig fra sjanger til sjanger.

Det enkelte kunstverket er ikke et autopoietisk selvgenererende system. Hvis det skulle være det måtte det ha sin egen kode. I tillegg måtte det generere sin evolusjonshistorie, samt sitt eget program og unike selvbeskrivelse. Men ved å danne grunnlaget for sine egne avgjørelser gjennom selvprogrammeringen, kan vi med Luhmann si at det observerer seg selv; at det kan bli observert som en selvobservatør (Ibid 2000:204).

I hvilken grad kan kunsten som system bestå i forhold til kunstverkenes behov for å differensiere seg fra andre verk? For den som ikke er fortrolig med kunst, må de første møtene med samtidskunsten fortone seg som et møte med et temmelig uforståelig og entropisk univers. For mange av oss som befinner seg med nesen dypt inni syste­met, faller kunstverk svært ofte gjennom fordi de mangler originalitet og nyhet, de makter ikke å differensiere seg på en interessant måte. Den uinnvidde oppfatter det eksentriske som spennende, for den som er øvd i observasjon av andre orden, blir det eksentriske betegnelsen på et avvik for avvikets skyld, og derfor av lavere intertekstuell interesse. Luhmann problematiserer det enkeltes kunstverks behov for å differensiere seg ved å spørre om man kan tenke seg kunstverk som fullstendig isolert fra hverandre. I så tilfelle snakker vi ikke lengre om et kunstens system, men vi kan kanskje si at en av måtene kunsten fremtrer som systemisk på, er avhengig av i hvilken grad vi kan se likheter og intertekstualitet mellom verkene. Kunstens ekspansjon kombinert med kravet til kunstverket om sterk selvprogrammering får kunstsyste­met til å fremstå som et løst system. Dette kan nærmest beskrives som et pedagogisk problem, for den lærde observatøren av andreorden kan knytte intertekstuelle forbindelser mellom svært forskjellige kunstverk. Sammenhenger for den avanserte observatøren kan finnes mellom verk både på et gjenkjennelig sanselig nivå, og på et teoretisk nivå, skarp observasjon styrker syste­met. Novisen ser etter fysiske likheter, og kan kanskje gjenkjenne noen ideer, men før han er i stand til å lese verk på et dypere plan vil kunstsyste­met fremstå som usammenhengende. Kunstsyste­met observerer seg selv (og omverden) ut fra begreper som tvetydighet, paradokser og det sublime, dette peker på en ubestemmelig kompleksitet. Kunstsyste­met bærer med andre ord på noe usystemisk i kjernen av sitt system.

Luhmann strammer inn problemet med den egenrådige selvprogrammeringen med å vise til stil. Singulariteter motstår klassifikasjon og kan ikke bli observert som kunst (Ibid 2000:209). Stil signaliserer at et verk tilhører kunsten, men Luhmann definerer ikke hvor bredt stilbegrepet skal gjelde. Vi har kanskje vansekkeligheter med å tenke på den post-konseptuelle epoken som en stil, men at vi kan snakke om intertekstualitet mellom verkene her, vitner om noe gjenkjennelig. Det å sammenligne og gjenkjenne ideer som er nødvendig for å orientere seg i den nyere kunsten, vitner om i hvilken grad systemet i dag baserer seg på observasjon av andreorden. Allikevel kan vi si at den kreative ide-produksjonen har ført noen over i et grenseland, hvor utdifferensieringen av et nytt system, eksempelvis med betegnelsen kreativ kulturfornyelse, kunne vært mer hensiktsmessig enn bare enda et nytt program innenfor kunsten. For kunstverk innenfor programmene må føye seg etter både koden og selvbeskrivelsen, det kan for eksempel være en belastning for noen prosjekter at kunstsysteet ikke tåler repetisjon. Et prosjekt som har skiftet ut distinksjonene kritisk distansert med engasjert intervensjon, mister noe av troverdigheten hvis det ikke kan fortsette fordi nyhetsverdien og repetisjonsforbudet hindrer det.

Stil og intertekstualitet er egentlig det som mest tydelig av alt knytter kunstverk sammen i noe systemisk, utenom koden vel og merke. Men om vi ser bort fra systemet, kan vi nok si at selve programmeringen, selve det å komponere et kunstverk og skape det, er noe som på et kognitivt plan innbefatter en tenkemåte som knytter kunstverkene sammen gjennom en hvis likhet, som differensierer seg fra andre tenkemåter.

Velger man en lett gjenkjennelig stil gjør man et heller billig krav om å tilhøre kunstsysteet, sier Luhmann. Ofte kan man mistenke at referanser til berømte kunstverk og motetemaer innad i kunstverk er der for å smigre kunnskapen til observatøren av andreorden. Verk som er overlesset av referanser til kunsthistorien, slik som vulgær-postmodernismen kan beskyldes for å ha vært, skapte nærmest umulige problemer for selvprogrammeringen, uten at målet nødvendigvis var refleksjon over koden.

Som intertekstuel program har stil som systemisk støtte for kunstverket for en stor del av samtidskunsten vært nærmest tabu. I stedet har selvbeskrivelse, det vil si refleksjon, tatt mer over som systemisk støtte for kunstverket. Jeg vil ikke kalle selvbeskrivelse for en stil, selvbeskrivelse er knyttet til et systemisk styrings- og kommunikasjonsnivå, mens stil handler mer om perseptuelle rammebetingelser, som selvsagt kan plasseres av selvbeskrivelsens distinksjoner.

Selvbeskrivelse

Den filosofiske disiplinen som går under navnet estetikk (etter Baumgarten) innebar teoretiske begrensninger som ikke hadde sin opprinnelse i kunssystemet, denne kritikken fra Luhmann treffer også Adornos estetiske teori, i alle fall hans dialektikk, som må sies å gjennomstrømme det han skriver om kunst. Det kan virke som om Luhmann prøver å unngå at denne kritikken skal slå tilbake på ham selv: "The theory of self-description always already assumes the existence of self-descriptions. Thoretical analyses only reiterates the system's own self-descriptions" (Luhmann 2000:246).

Men når man beskriver et system ut fra en type teori, så vil denne teorien forme det som beskrives, og det er vanskelig å se hvordan systemteorien skal unngå dette. En ren repetisjon av kunstens selvbeskrivelse kan ikke ha noen verdi, selv systemteorien transformerer sitt objekt gjennom sin systemteoretiske terminologi.

Selvbeskrivelse referer til den spesielle modusen som generer systemers interne identitet (Ibid 2000:248). Selvtematisk og selvrefleksjon betyr det samme, slik sett er begrepet selvbeskrivelse bare et systemteoretisk nyord. Selvbeskrivelsen setter opp en grense innen systemets grenser, den kan gjøre dette via en gjeninntreden og slik oppstå i kunstverket.

På grunn av forskjellen mellom kunsten som operasjon og beskrivelsen av den, blir selvbeskrivelsen gjenstand for irritasjon. Spesielt når selvbeskrivelsen av kunsten skjer i selve kunstverket, oppstår det en form for paradoksi som irriterer. Kunstnere som ikke behersker selvbeskrivelsens kunst, begår de mest utilgivelige platheter, og kommer unna med det, av grunner som krever mer forskning enn hva undertegnede er villig til å utføre. Det som imidlertid synes å være fellestegnet for den vellykkede selvbeskrivelsen i kunstverket, er at den fremstår i en underliggjørende form. Systemet produserer et uklart bilde av seg selv som det reagerer på, i metakunsten er dette bildet med vilje fordreid, i teorien er bildet uklart fordi den bruker et språk som er svært abstrakt og beveger seg i ytterkanten av hva som er forståelig. Det høye abstraksjonsnivået, og de nesten uforståelige formuleringene som vi spesielt finner i såkalt Fransk teori, vil jeg påstå er kunstteoriens egen estetikk. Kunstneren kan misforstå teorien og allikevel skape nye verk, kunsten reagerer på et utall av uklare selvbeskrivelser. Mangfoldet av selvbeskrivelser skaper en vedvarende irritasjon som produserer en uklar identitet for systemet, som igjen leder til nye selvbeskrivelser som stabiliserer og destabiliserer identiteten. Luhmann snakker om en dynamisk stabilitet, men vi kan like godt si en dynamisk ustabilitet, eller en oscillerende mellom stabilitet/ustabilitet.

Kunstens autonomi starter på det strukturelle plan, heller enn på det operative, ifølge Luhmann. Det er selveste Immanuel Kant med sin Kritikk av dømmekraften som er først ute,

tiltross for at han inkluderte hagekunsten i sitt kunstbegrep. Uansett produserte denne rigorøse teorien en autonomi i forhold til kunstens utside, en strukturelt beskrevet forskjell til omverden, vitenskapen, etikken, religionen og politikken (Ibid 2000:280). Produksjon av enhet gjennom selvrefleksjon er synonymt med autonomi, som skaper en bevissthet om forskjellen mellom selvreferanse og heteroreferanse, samt enheten i denne forskjellen.

Vi kan være enige med Luhmann i at det har vært en utvikling av selvreferansens primat over heteroreferansen fra romantikken av. Heteroreferanse er en nødvendig komponent av kommunikasjon og blir aldri utradert i kunsten, den blir imidlertid mer tvetydig. Det åpne verket kan sies å med vilje skape en situasjon som skal irritere observatøren til å velge eller projisere en fortolkning, samtidig som han lærer at det er feil å låse fortolkningen. Tvetydigheten skaper et paradoks som leder til et spørsmål med det irriterende svaret ”både-og.” Dette kan gjøre distinksjonen tvetydighet påtrengende tydelig, det gjelder å skape en sakte oscillerende tilstand mellom to eller flere muligheter. Slik skapes ikke nødvendigvis en vei ut av paradokset, bare en mulighet for fordypning i flere sider. En slik situasjon har skapt behov for fortolkning, kritikkens oppgave bør være å tydeliggjøre kunstverkets muligheter (Ibid 2000:271).

I den relasjonelle estetikken kunne man forvente en tydeligere heteroreferanse i og med den sterke tematiseringen av interaksjon med omverden og realitetssuget i denne kunsten, men ser man nærmere etter, er det som gjør disse verkene til kunst, nettopp det tvetydige og åpne. I noen tilfeller kan vi se at selv dette mangler, og slike verk blir ofte inkorporert i kunstsyste­met av etiske årsaker. Det blir av kritikere snakket om viktigheten av enkelte temaer. Men om man fremholder viktigheten av sosiale temaer og en utvetydig interaksjon med omverden, burde man heller ha tatt seg bryet med å opprette en observasjon av andreorden (en systemtype) utenfor kunsten. En viktig fordel for aksjonismen er at den kan tolerere en langt høyere grad av repetisjon. Hvor etisk viktig er et prosjekt hvis man må stoppe det, fordi videre produksjon av det samme, fører til at det ikke lengre lyser som kunst? Det faktum at noen typer kunst som egentlig burde funnet seg en annen observasjonstype, allikevel finner veien inn i kunstsyste­met av etiske årsaker, er et tegn på hvor entropisk kunsten som system er blitt. For noen kan alt inkorporeres, og dermed mister systemet sin evne til motstand. Det er ingen ting å gjøre opprør mot, utenom akkurat denne situasjonen av friksjonsløshet. I en slik situasjonen, hvis det kan kalles en situasjon, må det enkelte kunstverket selv skape sin motstand, og det kan det gjøre ut fra en overbevisende selvprogrammering. En fiksjon som i tillegg inkorporer sin egen selvbeskrivelse har ytterligere potensiale til å differensiere seg fra en diagnose hvor alt går (anything goes), hvor systemets entropi truer, friksjonen er fraværende og toleransen er uendelig.

Selvbeskrivelse skaper identitet, og identitet skaper stabilitet. Stabilitet er også en forutsetning for en aktiv søken mot noe historisk nytt og avvikende, stabilitet øker med andre ord mulighetene for ustabilitet. Slik sett er det logisk for kunstnerne å inkorporere selvbeskrivelsen i verket. Den gjensidige økningen av stabilitet/ustabilitet gjennom selvbeskrivelsen øker friksjonen og verkets energi. En annen måte å si det på er at observasjon av andreorden reduserer og øker systemets kompleksitet.

Reflection on art should express itself not only in learned treatises but also and above all in works of art. The prototype is Friedrich Schlegel's Lucinde (Ibid 2000:271).

Litteraturvitenskapens betegnelse på denne typen litteratur er metafiksjon. Denne litterære sjangeren kan sies å inkorporere mer enn selvbeskrivelse, den er først og fremst opptatt av å skape selvreferensielle loops. Dette er et kjennetegn på selvbeskrivelse, men den trenger slettes ikke å ha annet mål enn å produsere paradokser, som ikke nødvendigvis leder til noen tydelig refleksjon over kunsten. Kristine Brook-Rose er av de aller mest eksplisitte metafiksjonalistene, hennes bok *"Thru"* inneholder utallige strategier for å reflektere over skrivingen og selvet som skriver. Her kan vi snakke om at den ekstreme observasjonen av andreorden i forhold til litteraturen, forfatteren og hennes rolle når en nevrotisk poetisk dimensjon. Et sted kan vi lese: "Because the author has disappeared in a pool of lethal self-love." Muligens kan vi se en parallell mellom den narsissistiske romanen som metafiksjonen har blitt kalt, og personer som konstant snakker om seg selv på en reflektert måte. Disse kan forenes i romanen, men vi kan spørre oss om ikke begge har et behov for å stabilisere et ustabilt selvbilde. I begge tilfeller må vi huske at refleksjon er et styringsverktøy med egenverdi, noe som kan unnskyldes at refleksjon slettes ikke alltid fører til forandring.

Self-description of the system within the system, however, do not reproduce the system's operations, only the ideas that guide these operations. This process preserves the differentiation of specific activities of reflection (Ibid 2000:291).

Samtidig må det bemerkes at det ikke er uvanlig å forvirre referansen til selvbeskrivelsen. Når forfatteren i romanen bruker mye tid på å ta avstand fra (i mer eller mindre ironiske vendinger), den realistiske romanen han er kjent for fra før, så må han mene at mener den romanen vi leser, er en ny start og et brudd, eller en syntese av den selvrefleksive og den realistiske romanen. Den tvetydige retningen selvkritikken tar, gjør at den blander seg med de andre operasjonene, og dette er ikke uvanlig, siden et for sterkt skille mellom selvbeskrivelsens form og det den beskriver, ville gjort romanen fullstendig fragmentert.

The self-description of a system is a paradoxical undertaking from its very beginning. Observation and description presuppose a difference between the observer/describer and his object, whereas the intent of self-description is to negate precisely this difference (Luhmann 2000:302).

Det Luhmann sier i de to ovenstående sitatene er altså at selvbeskrivelsen i systemet ikke reproducerer systemets operasjoner, bare ideene som styrer disse operasjonene. Samtidig

som det er selvbeskrivelsens intensjon å negere forskjellen mellom beskriveren og dennes objekt. Sammenligner vi kunstsyste­met med andre systemer, finner vi at grensen mellom systemets produktive operasjoner og selvbeskrivelsen av systemet er respektert i alle andre systemer (Ibid 2000:306). Svaret på hvorfor kunstsyste­met velger denne fusjonen er muligens å finne i distinksjonen stabilitet/ustabilitet, systemet produserer stadig nyhet som må stabiliseres av selvbeskrivelser.

Kritikkens oppgave er å tydeliggjøre det synlige fra det som gjøres usynlig av det synlige. Oppgaven er altså å ta en titt på den andre siden av den markerte formen, kritikken kan slik få et glimt av det ekskluderte innen det inkluderte, sier Luhmann (Ibid 2000:286). Kunstverket kan reintegrere det ekskluderte i området for det inkluderte, slik for eksempel Dag Solstad gjør i *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman*. Her kan vi si at de fragmentariske tankene i forsøket på å skrive en roman, blir integrert i romanen gjennom at romanen først og fremst skrives i fotnoter. Kunsten symboliserer slik enheten i forskjellen mellom det ekskluderte og inkluderte (Ibid 2000:294). Et av momentene som oppnåes med dette, er å vise at et kunstverk blir til gjennom en prosess, via et utall forsøk som er blitt forkastet. Noen kunstverk er komplekse nok til å vise denne prosessen, andre gjør et poeng i å være resultat av en unik inspirasjon. Det som ikke vises i det siste tilfellet er alle forsøkene som er blitt forkastet i søket etter det unike. Informasjonsteorien kaller bortkastingen av muligheter i søket etter svaret, eller i kunsten etter det gode resultatet, for negentropi, eller negert støy.

Teorien skriver gyldighets-sjekker, mens den spør seg hva det betyr for kunstsyste­met å inneholde sin egen beskrivelse, og hvordan dette kan gjøres observerbart i kunstverket. Luhmann svarer ikke på dette spørsmålet, muligens blir spørsmålet tydeligere hvis vi omformulerer det til en refleksjon over meningen med refleksjonen i kunstverket. Dette er en refleksjon av tredjeorden som jeg ikke har funnet noen eksempler på, vi kan uansett med Luhmann og systemteorien etterspørre en slik refleksjon.

Observasjon av andre orden beskrives av Luhmann som et styringssystem, hvor refleksjon parafraserer produksjon. Siden kunstverket inneholder sin egen selvbeskrivelse, er også det motsatte gyldig, kunstverket parafraserer refleksjonen. Slik sett blir teorien en mote som har tatt over for stilen som forbilde. Dette er ofte synlig for den som kjenner teorien, han kan føle seg smigret over sin innsikt, som han ikke vil degradere til banal faktakunnskap, men like ofte blir han skuffet over verkets manglende originalitet og dets politiske korrekthet. Det gjelder for kunstverket å finne den rette avstanden til sine forbilder, både når vi snakker om teori og om stil. Slik kan energien og irritasjonen mellom systemer finne en fruktbar form.

Kunsten kan også inneholde en selvnegasjon av systemet, for eksempel som en negasjon av alle systemets grenser. Dette må bety at negasjon også er refleksjon, for en grense er selvsagt

ikke annet enn en tosidig form. Når man krysser over på den andre siden og markerer en ny form på den nylig erobrede siden, har man gjennomgått en kritisk og refleksiv bevegelse, eller også en negasjon. Slike strategier er ikke ment å utslette kunsten som system, selv om anarkister med uklare forestillinger om hva et system er, drømmer om slike tilstander. Det som er på spill ifølge Luhmann er å karakterisere samfunnet som et system som inneholder sin egen negasjon, ved å vise at det hersker over sin egen reproduksjon av inklusjon og eksklusjon gjennom sine operasjoner (Ibid 2000:295).

Et problem med negasjon av kunsten, er at den revolusjonære kraften som oppstod i de første negasjonene, som for eksempel til Marcel Duchamp "readymades", mister sin energiutløsende potensial ved repetisjonen i den andre og tredje, for ikke å si fjerde og femte avantgarden. Repetisjonen av negasjonsformen blir fanget i et voksende nett av intertekstuelle referanser, som kunstneren er ment å forholde seg til som en akademisk mester-edderkopp. Negasjonens form blir med andre ord mer og mer ironisk og systemisk. I lys av en avantgarde som snakket om å utviske forskjellen mellom kunsten og omverden, blir dette høyst paradoksalt. Oscilleringen mellom kunst/ikke kunst er en systemisk verdi, og vi må spørre oss om dette er en distinksjon som blir mer og mer ekstrem i lys av tidligere grenseflytninger, slik at kunstneren tilslutt hevder at han er uinteressert i om det han utøver er kunst eller ikke? Eller er det snarere slik at negasjonskunsten vil bevege seg "helt" bort fra kunsten? Jeg tror negasjonen vil fortsette med å innfinne seg i det akademisk referansespillet som tidligere negasjonskunst har etterlatt seg, siden enighet om grenser er nødvendig for å kunne annonsere at man krysser, eller flytter dem.

Kunstverk trenger ikke å hevde seg utenfor kunstsyste^met, derfor kan de dyrke originalitet og til en hvis grad være idiosynkratiske. Risikoen er imidlertid høy for at de ikke blir forstått, og enda verre at ingen finner det bryet verd å åpne dem opp gjennom en oppklarende fortolkning.

Men det er tydeligvis mange som tar risikoen å bli ekskludert fra publikums, og til og med kritikernes interesse, slik kan man virke seriøs og autentisk, og beholde æren selv om man ikke blir forstått, og i verste fall oversett. Problemet blir tydelig når man blir klar over systemets begrensede hukommelse, for det er nødvendig å skille seg ut. Flere kunstnere i de to siste ti årene har lyktes med å spille på det sensasjonelle, for å oppnå en høy pris må et kunstverk bli berømt, og berømmelse begrenses av hukommelse og medias begrensede oppmerksomhet. Kunstsyste^mets hukommelse er muligens større enn sensasjonspressens. Spesielt når vi snakker om de forskjellige sjangernes hukommelse. I og med internett kan kunstretninger dyrke en eksklusiv hukommelse og oppmerksomhet via selvbeskrivelser og egenreklame. Systemets hukommelse er en blend av verk og selvbeskrivelse. Billedkunstneren kan separere disse i to distinkte kanaler, teoretiseringen kan utøves av både

kunstneren og eksterne spesialister. Uten oppmerksomhet i form av fortolkende tekster svinner kunstverkets (uansett kvalitet) betydning fra systemets hukommelse. I mye av den nyere teorien blir kunstverket utskiftbart, det er kritikeren og teoretikeren som fremhever sin stil, sitt ego eller sin teoretiske overbevisning. I en slik situasjon har det vist seg at overlevelsessevnen til kunstneren forbedres hvis han støtter sitt kunstneriske virke ved å være sin egen teoretiker.

Fortiden er ikke bindende for systemet, allikevel garanterer systemets historie systemets autonomi. Som tilstedeværelsen av et fravær, som inklusjonen av en eksklusjon, kan fortiden fylle sin funksjon som et paradoks hvis enhet mellom det gamle og det nye ikke kan indikeres i observasjonen selv (Ibid 2000:304). Operasjoner må alltid gjøres asymmetriske, en side må markeres slik at nye distinksjoner kan tre inn på den markerte siden. Under postmodernismen krever systemet autonomi i forhold til distinksjonen ny/gammel, det vil si at kunsten mener den kan krysse grensen mellom det nye og det gamle, slik at selv det nye blir avleggs. Luhmann sier at hvis dette stemmer, må distinksjonen ny/gammel løsrives fra distinksjonen selvreferanse/heteroreferanse. Fortidens kunst kan ikke behandles som noe eksternt bare fordi den er gammel og operativt utilgjengelig. Hvis kunsten som kommunikasjon er enheten av tre seleksjoner, nemlig selvreferansen, heteroreferansen og forståelsen, så vil jeg si det slik at fortidens kunst er utilgjengelig som en kommunikasjonssyntese, simpelthen fordi omverden og forståelsen har forandret seg. Fortiden på et selvreferensielt formalt plan, for eksempel som malerisk teknikk, er derimot til dels tilgjengelig, selv om våre sanser er forandret på grunn av nye inntrykk og distinksjonsrammer (Ibid 2000:305).

Nåtiden kan gjøre opprør mot seg selv, ved å inkludere spor av fortiden, eller ved å inkludere systemets negasjon av sin fortid inn i systemet. Systemet bare operer i nuet, mens fremtiden, det nye, representerer kunstens selvreferanse, og fortiden siden den ikke kan forandres, på sin side representerer heteroreferansen. Luhmann mener vel med dette at postmodernismens lek med fortiden aldri kan bli annet enn ironisk (Ibid 2000:306).

Kunsten demonstrerer mer enn noe annet system at samfunnet bare kan beskrives i et mangfold av observasjoner. Med sine utallige perspektiver og utsigelsesmåter får kunsten sannheten om samfunnet nettopp til å fremstå i samfunnet. Under slike forutsetninger oppstår formale begrensninger som innebærer at alt som ikke kan passe, frykten for tilfeldighet, for at alt er mulig, er i følge Luhmann derfor ubegrunnet. Men så har vi de som mener at støy er det mest sannferdige og autentiske kunsten kan prestere. Dedifferensiering, slutten på differensieringen, og refleksjonen over denne, hvis noe sånt er mulig annet som et av Luhmanns tankekors, innebærer fusjonen og oppløsningen av forskjellen mellom operasjon, program og selvbeskrivelse. Dette innebærer ifølge Luhmann for mye identitet og

derav ingen framtid. Fusjonen av selvbeskrivelsen med operasjon og program er ikke annet enn et kunstverk som bare beskriver seg selv, som igjen ikke er annet enn selvbeskrivelsen av egen operasjon og eget program. Det eneste kunstverket som kan passe til dette er Josef Kosuths bilde i neonskrift, med den tautologisk teksten "Self-described and Self-defined" (1965).

Kunsten og *Compromateria*s selvbeskrivelsesproblem

***Compromateria* gjenfortalt**

Jeg har lest et par oppgaver som prøver å redegjøre for handlingen i *Compromateria*, og de er klare og konsekvente, men såpass forskjellige gjenfortellinger at man ikke er sikker på om de referer til den samme boken. Romanen er svært komplisert, og det meste i den består ikke av hendelser, men av beskrivelser av et samfunn og refleksjoner forbundet med dem. Abstraksjonsnivået gjør det svært vanskelig å i det hele tatt huske hva man har lest. I den systemteoretiske lesningen jeg her forsøker å gjennomføre, forenkler jeg romanen betydelig. Allikevel fremstår den som svært kompleks også i min utlegning. Fra det første kapittelet vil jeg fokusere på det jeg oppfatter som et manifest, som "umerkelig" blir satt ut i praksis i den tredje og lengste delen av romanen. Det er denne delen jeg først og fremst fortolker, den består hovedsakelig av abstrakte beskrivelser av samfunnet. Når man skal gi et handlingsreferat konsentrerer man seg om hovedpersonens bevegelser, det blir derfor litt feil å gi et utførlig handlingsreferat fra det tredje kapittelet "I *Compromateria*", da fortolkningen min har lite med hovedpersonens bevegelser å gjøre. Jeg prøver å kombinere beskrivelse og fortolkning i utlegningen, og sitatene vil også gi et inntrykk av kapittelet, når det er sagt vil jeg anbefale leseren av denne oppgaven å lese Lund. I det følgende handlingsreferatet vil jeg også legge inn noen fortolkninger, og kommentere andres.

I *Compromateria* blir vi kjent med en forfatter som har gått fullstendig opp i rollen som autonom smal forfatter, vi kan trygt si at han er parodien på den eksentriske kunstneren som lever ut en antikommersiell praksis. Vi får ikke vite hans navn i romanen, men vi treffer ham igjen som Ludvig Andersen i *Uranophilia*, den siste romanen i *Myrbråtenfortellingene*, som firebindstetralogien er blitt hetende etter at den kom ut i et samlebind. Fortelleren er sannsynligvis rundt 50, eller kanskje litt eldre enn Lund selv er. Han har vært gift og har to

døtre som er rundt 30, den ene er litteraturviter og den andre er psykolog. De har begge spesialisert seg på far datter forholdet innenfor sine respektive fagfelt. Ludvig tjener til det mest nødvendige ved å jobbe på byggeplasser et par ganger i måneden, pengene bruker han på utgifter i forbindelse med forfatterpraksisen, og til kaffebesøk med døtrene. Lund har selv barn, og er snekker. Hvor likt dette er med hans eget liv tørr jeg ikke tenke på, men det er ikke særlig tillitskapende. Enda mindre tillitskapende er det at han tar for seg den kontroversen han hadde med Eivind Tjønneland som fant brune spor i hans essaysamling *"Om naturen"* (1999). Lund nevner selvsagt ikke Tjønneland ved navn, og han vrir på tittelen på essaysamlingen. Han sier etter hvert at angrepene tok en psykiatrisk retning, før de gikk over i en fase av ignorering. Det er nesten som vi tror at Lund har blitt Ludvig, en schizofren eksentriker, på grunn av disse angrepene. En mulig fortolkning av romanen ut fra Luhmanns teori om tillit (*Tillit: en funksjon for reduksjon av kompleksitet*, 1999) i personlige og sosiale systemer, er at Lund bygger opp en stor grad av mistillit til fortelleren og seg selv som skadet av narkotikamisbruk, ekstrem idiosynkrasi og svært mulig å karakterisere som paranoid schizofren. Oppgaven blir da å skulle transformere denne mistilliten til tillit gjennom kunstens kommunikasjonssystem, enten det er i form av ironi, parodi, et teoretisk språk, kunstneriske refleksjoner og en "nøytral" essayistisk form. Denne fortolkningen blir paradoksal ved at det er teorien og det opplyste samfunnet som etter hvert kompromitteres, men igjen er det systemets mest innarbeidete former som gir oss tillit til kunsten som system, selv i den verste parodien på kunsten og samfunnets selvbeskrivingsprosjekt. For vi gjenkjenner jo også dette som ironi, og parodi. Slik vendes kunsten som system mot seg selv og vinner, det tvetydige vinner i alle fall, for som vi skal se er det fullstendig tvetydig hvorvidt kunsten kommer styrket eller svekket ut av dette oppgjøret med seg selv.

Det er mulig at døtrene er en metafor for leserne til Lund, det er i alle fall ikke tvil om at de som leser ham er litteraturvitere, og at man ikke kommer utenom en psykologisk lesning. Ludvig forteller om sin smale og utilgjengelige, autonome forfatterpraksis, den har tydeligvis invadert ham, for han snakker om den som en organisme. Denne organismeinvasjonen blir tatt opp igjen i essayet "Om språk og natur." I essayet blir det gitt oss et "som om", eller et kanskje, men for Ludvig er ikke den smale og utilgjengelige litteraturorganismen et kanskje, men en realitet. Ludvig mangler tilsynelatende fullstendig distanse til sin egen praksis og virkelighetsoppfatning, selv om han "virker" høyst reflektert. Hans perspektiv er simpelthen ganske så alternativt, og det holdes fast på dette perspektivet med en fanatisk konsekvens, noe som gjør det mulig for oss å hele tiden se det han ikke kan se. Ludvig blir ufrivillig morsom på en påtrengende måte, det er gjennomgående grotesk, og ikke minst et vellykket grep.

Fortelleren har gitt ut noen essays og noen romaner, antallet veksler litt i fortellingen, men det er i omkrets av det samme som Lund selv har gitt ut på det tidspunktet. Ludvig sier at

allerede før han startet på sin autonome forfatterpraksis, kunne han sies å skrive såkalt selvreferensielt, men at han nå mer eller mindre tar avstand fra en slik praksis, han vil skrive verdenseksistensielt. Jeg oppfatter dette egentlig som en mer ekstrem form for selvreferanse, fordi bøkene hans nå blir helt unike singulariteter. Først sier han at opplaget er på rundt 100, men etter hvert blir det enda mer eksklusivt, han gir ut bøkene i bare ett eksemplar, lezerskaren er også ustabil, men han har i alle fall en fast leser, tror han. Ludvig forakter verden, og spesielt kriminallitteraturen i dens "vage overflateskrapping." Det er disse såkalte kommunikative forfatterne som er vår tids helter, selv vil han bryte kommunikasjonen, "gi verdensmaskinen noe abstrakt og grusete" som skal få den til å kollapse. Han er ekstremt subversiv, uten å referere til andre grupper, denne undergravende misjonen er han åpenbart alene om. Han er også ekstremt bitter, og refleksjonene hans har noe dvelende og nevrotisk over seg, i så måte minner han om Thomas Bernard.

Ludvig lever i utkanten av byen i et verksted hvor han er selvberget som autonom forfatter, dette alluderer litt til den norske selvbergingsideologien, som vel lever som en nostalgisk drøm i den norske "sjelen." Men det er ikke noe særlig romantisk over livet til Ludvig sett fra utsiden, selv om han går så sterkt inn for dette. Ludvig har ikke noe problem med å være autonom forfatter, det gjelder bare å få drept tilstrekkelig mange rotter, hunder og katter i fellene. Han spiser disse, og restene går til å lage papir og binde inn bøkene, han eksperimenterer mye med forskjellige ingredienser i papirproduksjonen. Han lever av sin virksomhet. Han svir noen dekk for å lage trykksverte. Han trykker sine bøker. Han er sin egen forlegger og redaktør, andre har faktisk spurt om å få gi ut bøker på forlaget hans, men han avviser dem. I tillegg til å leve ut dette lukkede forfatterlivet til fulle, reflekterer han over skrivningen sin, prosessen, kommunikasjonen, estetikken, det selvreferensielle, det å være forfatter og skriften. Han gir oss et manifest for sin praksis. Den første delen av romanen er i stor grad en anskueliggjort parodi på den autonome kunstneren. Sjangeren er en blanding av essay, forsvarstale, manifest og grotesk fortelling.

I det andre kapittelet, "Inn i det mørke sluket", kommer vi på mer utrygg grunn. Det "dopmytologiske" blir sterkere og virkelighetsoppfatningen til fortelleren blir uklar, han er redd og forvirret. Noen folk fra kommunen oppsøker ham i verkstedet, han forstår ikke hva de sier, og de forstår ikke hva han sier. Han flykter gjennom kloakken, han kommer ut i *Compromateria*, verden har forandret seg betraktelig, han beskriver den på en svært fremmedgjort måte. Det kan virke ut som en fremtidsverden, men beskrivelsene kan like godt gjelde for vår egen verden. Han blir tatt til fange av folka fra kommunen som er noen glattpolerte typer i 20-åra, som virker beroligende og tillitskapende på ham, kanskje er de ambulansepersonell, men beskrivelsen kan passe til det selvsikre, distansert og glatte ved fotomodeller.

Ludvig har fått ”kommunal” hjelp får vi vite, hukommelsen hans er blitt svært dårlig, noe som gir ham en sterk ”nåtidsfølelse.” Han er tilknyttet denne kommunale ”instansen” som er så ”storsinnet” at han liksom kan få lov til å si hva han vil: ”Jeg kan nå si: Dette er *Compromateria*. Mitt livs mening er nå å levere substanser til hukommelsesteknologiene” (Lund 2002:93). Ludvig skal lengre inn i denne verden, vi forventer at han skal opereres:

Plutselig slås lyset på, og nå er veggene borte, det viser seg at jeg befinner meg midt i en stor sal. Så kommer det inn tre personer, de går over en gangbru, den ene bærer på et brett med noen uhyggelige utseende kirurgiske instrumenter, noen slags klyper, presser og tvinger, ser det ut til, hvor nåler og syler stikker ut både her og der. De to andre triller en seng [...] Jeg blir fraktet inn i en heis. På meteret ser jeg at vi kjører oppover i etasjene. Skal jeg altså få ”se” *Compromateria*? Det viser seg at vi er inne i et større sirkelrundt værelse hvor himlingen er formet som en kuppel, hvor små kvadratiske speilflater er satt sammen som i en slags bikubemosaiikk. Veggene er også dekket med en mengde speil, men her og der er det innfelt kontrollpanel og skjermer (Lund 2002:93).

Compromateria har sterke trekk av science fiction, mange nevner *Matrix* (Wachowski-brødrene 1999), selv gjenkjenner jeg torturscenen fra filmen *Brazil* av Terry Gilliam (1985) i første del av sitatet over. Ellers er det ikke så mange scener jeg tydelig kjenner igjen verken fra romaner eller filmer, det er ikke en roman med en overtydelig intertekstualitet på det billedlige planet. Romanen lykkes imidlertid som selvprogrammeringen ved at en mengde sjangrer (programmer) og broker av teori smeltes sammen på en måte som skaper noe nytt. I denne mer abstrakte betydningen av intertekstualitet er referansene overveldende.

Ludvig ser inn i speilene, det er ikke ham selv han ser:

[...] det er forskjell på dem, det framkommer forskjellige fargenyanser, noen vibrerer, andre pulserer, det er bobler som sprenger seg selv og som avføder nye bobler, og så er det linjer og stråler, som skjærer seg innover, i nye linjer og stråler, som krysser hverandre, hvorpå nye linjer og sprekke-dannelser blir utformet. Alt foregår i høy hastighet. Og så er det stillbilder, eneste måten jeg får noe ut av dem på er å se fra den ene speilruten til den andre, og jeg lager meg sammenhenger dem imellom. Men, egentlig, er jeg ikke i stand til å se noen sammenheng i dem, det vil si, jeg blir trøtt, trøtt, tenker jeg, jeg må være våken, hvordan er man våken? Det klør. Irriterende, denne kløen på armen [...] jeg kjenner hvordan jeg rasper meg opp, herlig, behagelig, men jeg krafser jo på stollenet, og ikke på meg selv! For nå ser jeg at stollenet angivelig er en del av kroppen min [...] Nå flyter huden utover, muskler og sener gnir seg inn i polstringen, jeg merker hvordan stålet og karbonfibrene i denne lenestolen nærmest gnager seg inn i kroppen [...] Nå kan jeg på sett og vis bevege meg, alskens stag og kuplinger gnir seg mot hverandre, mine nye bein tenker jeg, jeg kan gå, det skaker og rister (Lund 2002:95).

Ludvig er blitt ett med omgivelsene, han er plugget inn i *Compromateria*, som en hybrid mellom maskin og menneske. Så langt har fortelleren vært en autonom forfatter, en eksentrisk einstøing, han har fortalt i jegform. I det neste kapittelet er han på innsiden av *Compromateria*, han har gått fra å være en outsider til å bli en insider, han skriver vi og ikke jeg lengre, før også den formen forlates til en mer registrerende og ”nøytral” form, som er et sted mellom essay og rapport på overflaten, mens innholdet er mer science fiction-preget. Det er hovedsakelig det tredje kapittelet ”I *Compromateria*”, som jeg prøver å fortolke ut fra

systemteorien. Siden forfatteren nå er på innsiden og skriver i en essayistisk ”teoretisk” form, kan vi si at dette er en selvbeskrivelse av *Compromateria*.

Anders Skare Malvik har skrevet en meget god masteroppgave om *Compromateria* ut fra Theodor W. Adornos *Estetisk teori* som optikk. Hans tolkning av det ovenstående sitatet er imidlertid ganske kreativt. For det første mener han at: ”Romanhelten representerer kunstverket og speilkonstruksjonen illustrerer et selvreferensielt skall som besørger dets autonomi” (Malvik 2007:56). Malvik leser Ludvigs beskrivelse av hva han ser i speilene som:

[...] autonomien iscenesatt – blir nærmest et polyfont uttrykk, og ikke en fasettaktig reproduksjon av det samme speilbildet slik man kunne ventet. Passasjen illustrerer dermed hvordan kunstverkets autonomi er av ”ikkevoldelig” karakter (Malvik 2007:56)

Hvordan det å få maskinkropp kan være av ”ikkevoldelig” karakter, er gåtefullt for meg. Malvik sier videre:

Ludvigs kropp blir en del av panoramamaskinen og panoramamaskinen blir en del av Ludvigs kropp. Natur blir kultur og kultur blir natur. Scenen i merodachien bærer på denne måten implisitt i seg en forestilling om at kunstverket – her representert ved Ludvig – kan overskride det illusoriske naturbegrepet som ligger til grunn både for Adornos ”totalforvaltede samfunn” og Lunds ”verdensmaskin.” Slik privilegeres kunstverket som en sfære hvor menneskelig erkjennelse kan finne sted (Malvik 2007:57).

Det er riktig at Lund prøver å bryte ned skillet mellom ånd og natur, og jeg finner det åpenbart at hans skrifter bærer på en frykt om at det digitale maskinsamfunnet skal overta kontrollen i samfunnet og gjøre mennesket til slave, men det er fullt mulig at også dette er ironisk. Kan virkelig Ludvigs bliven-maskin symbolisere kunstverkets privilegerte erkjennelsesstatus, når vi senere får vite at behandlingen i merodachien gjør at folk må ta del i *Compromaterias* struktur på en måte som skader deres egen selvreferensielle, operative lukning:

Man kan begynne å lure, for etter å ha sett *Compromateria* i merodachiene blir folk automatisk tvunget til å ta del i de ekstreme selvreferensialiteter på direkte måter, skånselløst og rått. Dette gir kraftige ettervikninger, en slags apoplektisk katatoni, som kan sammenlignes med overstyring av trion og thlom (Lund 2002:225).

Symptomer på katatoni er urørlighet på den ene siden, og ekstremt overaktive og repeterende bevegelser på den andre, det er en alvorlig og mulig dødelig, psykisk lidelse. Melvik hevder videre at:

Ludvigs tilkobling til merodachien innebærer nemlig en foreløpig avsetting av Ludvig som forteller. I det tredje kapitlet, ”I *Compromateria*”, gir romanen stemme til en av *Compromaterias* innbyggere [...] Beretningen er sannsynligvis rettet mot Ludvig, for at han skal kunne ”se” *Compromateria* gjennom speilrutene. Uansett er det snakk om en horisontal delegering av fortellerstemmen, noe som i denne lesningen blir et uttrykk for privilegiering av et undertrykt objekt (Malvik 2007:58).

Det finnes muligens en åpning for å påstå at det tredje kapittelet er skrevet av en av *Compromaterias* innbyggere, (som ikke er Ludvig), da han senere i kapittelet kaller seg for Vaporaner, det vil si medlem av et av *Compromaterias* mange folkeslag, men det er heller ikke vanskelig å forestille seg at Ludvig er blitt transformert til en av disse, for det er ikke uvanlig med en viss transport mellom kategoriene i dette universet. Malvik har allikevel mange gode og til dels kreative fortolkninger, han sier at *Compromateria* er en nærmest katalogisk beskrivelse av et svært kaotisk samfunn (Malvik 2007:58). Dette blir en lett overdrivelse, men også en bekreftelse på min oppfatning om at det tredje kapittelet ligner en rapport.

Men når jeg leser en slik fortolkning, som bruker et for romanen fremmed begrepsspråk, som Adornos negative dialektikk utgjør, så slår det meg at teorien er et maktspråk som rammer inn kunsten, og som selv faller for dens egen kritikk av instrumentell makt. Kanskje dette spesielt rammer Malvik i hans iver etter å dikte videre på Lunds fortelling. Det samme gjelder selvsagt min egen lesning, spesielt hvis jeg hadde abonnert på Adorno. Men jeg vil hevde at min lesning er mer på talefot med Lunds retorikk, og dermed mer skånsom. Ludvig streifer dette ”maktovergripet” når han sier: ”I *Compromateria* snakker vi som kjent et språk som er ord, eller setninger, i et annet og mye større språk. I *Compromateria* skjønner vi aldri helt hva vi selv sier” (Lund 2002:178). For det som sies i kunsten må presses inn i et mye større språk, som er teoriens språk. Derfor må kunstneren spa filosofi med ”møkkagreip”, og selvbeskrivelsen kritiseres, parodieres og kompromitteres.

”I *Compromateria*” beskrives et samfunn hvor friheten og tankeutvekslingen regjerer fritt så lenge man underordner seg *Compromateria*. Det er ingen løgn og ingen sannhet der. Alt er smeltet sammen og allikevel distinkt og atskilt. Her beskrives en mengde folkeslag hvor de fleste har alvorlige problemer med sin selvbeskrivelse. Å beskrive dette kapittelet blir nesten umulig uten å repetere det fullstendig, kartet nærmer seg landskapet det refererer til. Vi vil derfor nøye oss med de sitater og fortolkninger som blir gitt i analysedelen.

I siste delen rømmer Ludvig fra *Compromateria* i det verden invaderes av intromaterianerne og intromateria tar over. Han kommer seg tilbake til verkstedet sitt og tar som smått opp igjen sin autonome forfattervirksomhet. Denne sirkulære vendingen tilbake til det autonome selvbergingsforfatterprosjektet Ludvig lever i verkstedet, kan rettferdiggjøre Kjersti Bales fortolkning:

På en annen måte blir kunsten fullstendig demontert som alternativ selvrealiserende verden, som verdifull på noen som helst måte. I stedet er boka en forskyvning av hele spørsmålet om grensen mellom kunst og ikke-kunst, mellom litteratur og andre former for virksomhet, som slaktning, spising, tilvirking av noe å skrive på. Snarere reduseres det hele til et spørsmål om nødvendighet hinsides enhver samfunnsmessig funksjon. Det er imidlertid ikke nærliggende å lese det som forsvar for en kallstanke. Nødvendigheten det er snakk om, ligger nærmere overlevelsesinstinktet (Nytt Norsk Tidsskrift - 2004 - Nr 03-04 - Tendenser i nyere norsk litteratur: Bale, Kjersti 2004).

Men har vi ikke blitt filleristet på veien, har vi ikke tatt del i en samfunnskritikk av beskeste sort? Har ikke kunsten irritert eller stimulert oss med sin annerledeshet? Selv om Ludvig er en parodi, betyr det vel ikke at prosjektet hans egentlig bare er en eneste stor negasjon av seg selv. Det blir for drøyt og tomt, klart vi kan le av kunstens pretensiøse utopier, men det skinner allikevel igjennom at prosjektet har verdi, hvor ambivalent vi enn er til det. Hvis vi skal se denne slaktingen, spisingen og tilvirkingen av noe å skrive på som metafor for dette overlevelsesinstinktet som Bale peker på, reduserer vi prosjektets betydning, for selv om teorien får så det flagrer rundt ørene, så gjelder dette i så fall selvbeskrivningen også, uansett hvor ironisk det lyder: ” [...] i Compormateria kan ikke viljen til selvbeskrivning skilles fra selvoppholdelsesdriften” (Lund 2002:110). Heller har jeg ikke lett for å forstå hva Bale mener med forskyvningen av hele spørsmålet om grensen mellom kunst og ikke-kunst. Betyr det at det skjer noe med hele spørsmålet i seg selv, eller betyr det at grensen mellom kunst og negasjonen av kunst innenfor kunstens grenser er en iakttakelsesform som er gyldig for romanen. Og at denne grensen mellom kunsten og dens negasjon forsterkes, eventuelt blir utvidet, flyttet på. Lund dyrker åpenbart fram så mange fortolkningsmuligheter som mulig, denne trivselen i det komplekse har han felles med de siste årenes kunstscene, kanskje mer med billedkunsten enn med litteraturen. Optikken kunst/ikke-kunst gjør ham for så vidt også til assosiert medlem av samtdiskunstscenen, men det er vert å nevne at det er andre forfattere som dyrker denne distinksjonen mer konsekvent, slik som Stig Larsson (Se Eivind Røssak: *Selviakttakelse* 2005). Man kan uansett fortolke spisingen og tilviringen av noe å skrive på innenfor det groteske. Hvilke distinksjoner man velger å observere ut fra, avgjør hva man ser, det gjelder å være klar over denne ekskluderingen av andre måter å iakttå på, i det man velger optikk og konstruerer sitt objekt.

Selvbeskrivelse som problem for Luhmann, med Joseph Kosuth som eksempel

The end of art, the impossibility of art, the final sellout of all possible forms assumes a form that claims to be self-description and artwork at once, and this secures the reproduction of art as a perfectly autonomous system, a system that includes its own negation (Ibid 1995:297).

Det er verdt å merke seg at Luhmann sier at kunstens slutt er en form som hevder å være et sammenfall mellom verk og selvbeskrivelse, det er bare konseptkunsten som har gått denne linen ut. Annet sted sier Luhmann at dette fører til for mye identitet mellom verk og selvbeskrivelse. Allikevel fører et slik reduktiv sammenfall i identitet til et perfekt autonomt system. Det er nok Luhmanns syn at kunsten bør jobbe med kreative koblinger mellom sine to autopoietiske systemer, persepsjon og observasjon. Den andre siden av ”perfekt autonomt system” innebærer i min fortolkning av sitatet ovenfor at kunsten er best tjent med å opptre i en mer uren, mer støyfull form, det vil si at den ikke overprioriterer selvbeskrivelsen, men involverer seg i aktive koblinger og synergi mellom persepsjon og observasjon.

Luhmann sier at kunsten trekker seg tilbake til selvreferansen når alt i kunsten er tillatt og bare intensjonen gjelder. I den ekstreme selvreferansen (selvbeskrivelsen) når kunsten en identitetsgrense, som er på motsatt side av, og en reaksjon på kunsten som rent uttrykk:

Art approaches a boundary where artistic information ceases to be information and becomes solely utterance, or, more accurately, where information is reduced to conveying to the audience that art wants to be nothing more than utterance. Art restricts itself to signing what it subsequently claims to be art, or it produces as "conceptual art" what finds attention only as an element in the autopoietic chain of self-reflection and redescrptions of the system (Ibid 1995:298).

Når kunsten ikke blir annet enn uttrykk, blir ikke nødvendigvis informasjonen redusert til å avsløre for publikum at kunsten ikke ønsker å være annet enn ytring. Det kan tenkes at det er nettopp denne muligheten kunstneren ønsker å skjule, eller også ønsker å glemme, det vil si at han slett ikke ønsker å fortelle til publikum at verket bare er form. Det er en annen type selvreferanse Joseph Kosuth står for. Benjamin H.D. Buchloh skriver om Kosuth: "Even while claiming to displace the formalism of Greenberg and Fried, he in fact updated modernism's project of self-reflexiveness" (Buchloh 1999:523). Men dette er en type refleksjon som reduserer kunsten så mye at den eneste det er plass til i historien som reflekterer et slikt kunstsyn, er Kosuth selv. Buchloh er tilsynelatende vennlig innstilt, men avslutter med å si at Kosuths tautologiske definisjon på kunst konstituerer seg selv i negasjonen av all referensialitet, av den historiske konteksten til det kunstneriske tegnet, så vel som av den sosiale funksjonen og bruken. Det merkelige er at det er intensjonen Kosuth legger vekt på i sin kunstdefinisjon:

A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art is art, which means, is a definition of art (Art after philosophy:Kosuth1969).

Luhmann refererer til slike karismatiske dåpshandlinger av kunst, men selv om han "bare" beskriver kunstens egen selvbeskrivelse, er det opplagt at han tar avstand fra en reduktiv kunstdefinisjon: "When "everything goes, and only the intention counts," art retreats to self-reference, and this holds even for programs that oppose this opening" (Ibid 1995:298).

Luhmann kobler en tilstand av at "everything goes" til at bare intensjonene teller. Han nevner det ikke her, men dette er ikke et utviklingstrekk han bifaller, fordi aksepten av alt indikerer en bevegelse mot et ustrukturert kunsts system. Motsetningen til dette er konseptkunstens ensidige selvrefleksjon som prøver å minimalisere det perseptuelle til fordel for selvbeskrivelsen. Luhmanns syn er nok at denne beveger seg for mye inn på teoriens

område. Han virker vennligere innstilt overfor "The Art and Language Group", hvis strategi ifølge Luhmann var å rebeskrive kunsten innenfor verket.⁶

Det forvirrende er at Kosouth beskrives som ekstremt selvbeskrivende, mens hans tautologiske definisjon propagerer intensjonen, som jo må sies å stå i motsetning til den ekstreme selvbeskrivelsen. Det vil si at den tautologiske formen står i skarp motsetning til innholdet i definisjonen. Intensjon som uttrykk, og selvbeskrivende tautologi som uttrykk for intensjonen, er uforenelige motsetninger for et kunstnerisk program. Når Luhmann kobler "everything goes" til intensjonen, og mener en slik anarkistisk situasjon i kunsten fører til at kunstnerne trekker seg tilbake til selvreferansen, er spørsmålet hvilken selvreferanse det da dreier seg om. En kunst som reindyrker uttrykket er jo også selvreferensiell, det kan ikke være snakk om en basal selvreferanse hvor elementene konnekterer med hverandre gjennom rekursjon, for dette er jo minimumskravet for at noe skal være en komposisjon, og for at vi skal kunne snakke om en form som skal kunne gå for å være et kunstverk. Derfor må den selvreferensielle tilbaketrekningen som Luhmann beskriver, stå i opposisjon til en opplevelse av en anarkistisk situasjon av "everything goes." Den tilbaketrekningen Luhmann hevder finner sted, må være til en selvreferanse av den mer selvbeskrivende typen, hvis ikke snakker vi ikke om reaksjon i forhold til opposisjoner.

Sett i lys av dette blir Kosuths definisjon paradoks, for da kan det se ut som han reagerer på sin egen definisjon med å gå til den motsatte ytterligheten av den. Hvis kunst er at alle døper sin kunst til kunst med at den enkelte har en intensjon om at det er kunst, da er vi jo i en situasjon hvor "everything goes" og bare intensjonene teller. Det er det motsatte vi finner i Kosuths kunst, for den prøver jo å reflektere over kunsten gjennom tautologiske selvbeskrivelser. Å vise til intensjon som definisjon av kunst er en løs kunstdefinisjon, alt er mulig så lenge vi har en intensjon, også det å reflektere over dette. Det mest eksemplariske verket i så måte er hans tekstverk i neonlys på sort bakgrunn med teksten "Selfdescribed and Selfdefined" (1965). Men det å lage kunst som kun reflekterer over at kunst er intensjonen om at det er kunst gjennom tautologier, forutsetter en helt annen definisjon. En slik definisjon ville lyde: *Kunst er å reflektere i tautologisk form over å ha en intensjon om å reflektere over at kunst er å reflektere i tautologisk form over at kunsten er en intensjon.* Klart vi kan redde Kosuth med å si at hans intensjon var en kunst som reflekterte på et

⁶ Art always demonstrates the arbitrary generation of nonarbitrariness or the emergence of order from chance. In addition, it displays the difficulties that occur in the creation of connecting forms, and it shows how established forms are altered by "redescriptions" of the sort suggested by the Art & Language Group (Luhmann 2000:315).

metanivå (selvbeskrivende) over at kunst er likt med kunstnerens intensjon om hva kunst er, men hvilken forklaringskraft har dette? All menneskelig aktivitet kan jo beskrives med en tautologisk definisjon om intensjon. Det er en vesentlig forskjell på å ha en kunstnerisk intensjon, og det å definere tautologier om dette. En av konsekvensene av Kosuths definisjon blir at alle de andre kunstnerne har intensjoner, mens han i tillegg reflekterer over at han hadde intensjonen. Forskjellen mellom observasjon av første- og andreorden blir forsøkt utvisket. Ut fra den Luhmannske optikken negerte Kosuth simpelthen sin egen definisjon, og en slik performativ kontradiksjon er kanskje den stiligste måten vi kan redde eller nybeskrive hans tautologiske kunst på. For Luhmann betyr for mye identitet at det ikke er noen framtid for kunsten, for Buchloh at det ikke var noen fortid heller. Kosuth har imidlertid fått seg en fin posisjon i kunsthistorien, kanskje fordi han er et slikt fint eksemplar å kritisere.

Vi har pirket litt borti et problem, men vil ikke forsøke oss på det siste ordet. Det vi har oppnådd er å markere to poler i det selvreferensielle, en basal selvreferanse som opererer på persepsjonssiden, og en refleksiv selvreferanse som opererer på selvbeskrivelsessiden. Den ene kan i sin ytterste konsekvens føre til anarki, den andre til for mye identitet mellom persepsjon og observasjon.

Spørsmålet om selvbeskrivelse i litteraturen

Selvbeskrivelse er for Luhmann strengt tatt det samme som teori, selvbeskrivelsen i teoretisk form er en mer rendyrket form av observasjon av andreorden, enn den vi finner i for eksempel romaner. Som vi husker er det en strukturell kobling mellom observasjon av andreorden og observasjon av førsteorden. En distinksjon (et begrep) er operativ i et kunstverk når den ene siden av en form blir et styringsprinsipp for de seleksjoner og indikasjoner som produseres i verket, og som derfor peker tilbake på disse distinksjonene. Et verk kan implisitt benevne de iakttakelsesledende distinksjoner som har vært benyttet for å produsere indikasjoner et annet sted. Disse blir ofte framstilt som bilder, allegorier eller fortolkninger som gjelder andre verker, men som kan passe utmerket på det verket vi befatter oss med. Dette fører ikke til for mye identitet, men gir tvert om rom for fortolkeren. Et kunstverk kan også inkorporere selvbeskrivelse (teori) mer direkte i verket, for eksempel som beskrivelse av egen skrivemetode, som manifester, språk og tegnproblematiseringer. I tillegg kan et kunstverk inneholde mer eller mindre eksplisitte teoretiske utlegninger. Lund gjennomfører en rekke av disse strategiene, så hvorfor går ikke dette galt?

Luhmann ser en viss fare i at det blir for mye identitet mellom operasjoner i et kunstverk og selvbeskrivelsen. Vi kan se at dette problemet ligger og lurar i bakgrunnen gjennom hele *Compromateria*. Derfor vil vi se på hva dette problemet består i, og hvordan dette løses hos

Lund, men først tar vi en titt på hvordan andre forfattere og litteraturvitere har tatt for seg problemet. Først gir vi ordet til Luhmann:

When the artwork turns into genuine philosophy and intellectuals restrict themselves to commenting on this state of affairs, how can things go on? [...] Is it possible to channel operations and self-descriptions once again into different tracks, so they can stimulate one another without merging? Too much identity inevitably means: no future (Luhmann 2000:308).

Luhmann peker nok her på den mer ekstreme konseptkunsten til slike som Joseph Kosuth, som vi behandlet i det foregående. Men også i den teoretiske anlagte romanen kommer operasjoner og selvbeskrivelser veldig tett på hverandre, spørsmålet blir om teorien stimulerer operasjonene, eller om de blir ett.

Vi tar et blikk på den engelske litteraturviteren Michael Greaneys lesning av den engelskspråklige samtidens romaner og dens bruk av teori, for å se på hvordan andre forholder seg til problemet. Her snakker vi om romaner som eksplisitt bruker teori, en av de mer ekstreme betegnelse på dette er "Theoretical fictions" (Greaney 2006:3).

Greaney forsvarer imidlertid sjangeren mot Luhmanns frykt for identitet mellom selvbeskrivelse og perseptuelt nivå, (uten at han referer til Luhmann). Greaney snakker heller om "a creative intermingling of discourses that dissolves the traditional boundaries between literary text and critical metalanguage" (Greaney 2006:3). Han siterer også Patricia Waugh, som sier at forholdet mellom litteraturteori og praksis kan beskrives som en gjensidig angst for innflytelse, heller enn en sammensmeltning av identiteter (Greaney 2006:4). Greaney sier om flere av romanene han har studert, at de motsetter seg den teorien de har brukt. De lager satire og karneval av teorien i romanene (Greaney 2006:25). Roland Barthes' form for litteraturkritikk blir eksempelvis parodiert i en roman som *Glyph*, av Percival Everett (1999). Det er bare en roman som virkelig får unngjelde og det er Mark Z Danielewski: *House of leaves* (2000):

Danielewski's novel predicts and lampoons its own feverish critical reception, and parades its knowledge of critical and theoretical methodologies with a self-explicating candour that seems to leave the reader curiously passive – as though the final secret of this superlatively scriptable text is that it is, in the end, just another mundanely novel (Greaney 2006:155).

Å si om en roman at den passiviserer sin leser, kan leses som en temmelig tøff kritikk, men her plassert ganske så forsiktig mellom alt skrytet. Å bryte den etter hvert så veldig sterke forventningen om at en tekst skal produsere en aktiv fortolkende leser, er simpelthen uhørt i dagens teoretiske klima. For Greaney blir det i *House of leaves* litt for mye identitet mellom roman og romankritikk, men så er det spørsmål om det ikke er plass til både det operative perseptuelle nivået og det selvbeskrivende planet i en slik omfangsrik roman. Greaney har klargjort spørsmålet om identitet for oss, han har ymtet om faren og vist til løsninger. Vi overfører i det kommende spørsmålet om identitet til Lunds roman *Compromateria*.

Selvbeskrivelse: problemet og løsningen for Lund

Så hvordan løser Lund problemet med for mye identitet mellom operasjon og selvbeskrivelse? Lund er i alle fall klar over distinksjonen mellom beskrivelse og operasjon: ”Denne ”smal og utilgjengelig litteratur” – organismen er ikke bare nedfelt håndverksmessig i meg, men også tematisk” (Lund 2002:40). Det håndverksmessige peker mot et operativt uttrykksnivå, mens det tematiske i dette tilfellet er et selvbeskrivende nivå. Utsagnet i seg selv er en selvbeskrivelse, men det virker ikke akkurat som rein teori. Noe foruroligende i det sanselige nivået ligger innsmettet i ordet ”organismen”, det er mulig å fortolke det slik at litteraturen har besatt ham, og da er vi ikke lenger på teoriens nøytral rigorøse distinksjonsgrunn. Problemet med identitet mellom uttrykk og selvbeskrivelse blir også tatt opp i den siste romanen i tetralogien, *Uranophilia*. Vi foregriper tingenes gang og siterer fra den her, selv om vi behandler den mer utførlig lenger ut i oppgaven. *Uranophilia* er i stor grad en videreføring og allegorisering av *Compromateria*, den har et litt annet siktemål, men vi finner mye av det samme teoretiske ”fundamentet.”

Verdensteorien formerer seg, og jeg kan ikke styre den. Den forgreiner seg. Alt i den blir bare framtredelesformer, som vi nok kan forstå, og dermed sette inn i andre logiske systemer, teorier, men som bare tar disse svært så generelle teorier og ideer opp i seg, og gjør dem særegne, unike og ikke-kopierbare. Dermed vokser alt inn i hverandre, i en uendelig kompleksitet (Ibid 2005:103).

Andreordens observasjon er også alltid en førsteordens observasjon, sier Luhmann. Dette betyr at selv om vi observerer hvordan andre observerer, eller også hvilke distinksjoner vi selv har brukt, så ser vi ikke hvilken distinksjon vi benytter for å observere den andres distinksjoner, dette er vår blinde plett. I tillegg uttrykkes også teorier, (selvbeskrivelser) i en språklig uttrykksform, sanselige ordkombinasjoner med særskilte og kontekstbundne konnotasjoner, eller ”framtredelesformer” som Lund sier. ”Selvbeskrivelse”, er et uttrykk som gir konnotasjoner til systemteorien, men utenfor denne blir begrepet et fragment i for eksempel en roman, og vil der gi andre konnotasjoner som er avhengig av konteksten. Det jeg prøver å si er at teorier, selv slik de er formulert av Luhmann, har en ekspressiv uttrykkside, de gis i en sanselig skrift som også er på førsteordens nivå, selv om denne blir forsøkt holdt på et ganske så teorikonnoterende uttrykksplan. Når Lund anvender fragmenter av teorier, forskyver dem, muterer dem og blander dem sammen med tekniske, biologiske og medisinske fagtermer, i tillegg til muntlig dialektspråk, skrur han opp uttrykkssiden. Ordene konnekteres i delvis underliggjort tilstand til sfærene de er hentet fra, samtidig som de gis ny mening av *Compromaterias* selvreferensielle gravitasjonskrefter. Eller for å si det annerledes: Lund blander sammen ideer og faguttrykk fra mange forskjellige sosiale systemer og smelter dem sammen gjennom sin særegne logikk, samtidig som han drar store veksler på kunstens selvbeskrivelser, både operativt og tematisk (selvbeskrivende).

Karakterene Thomas og Ludvig farger alltid teoriene med sine eksentriske personligheter. Pretensiøst refererende til deres personlige karakteristika, på deres egne premisser, kan vi si at disse bygges opp og forbindes med tekstene deres, de veksler sakte/fort mellom mer eller mindre uforenelige ytterpunkter i de (tri)oxymoronske paradoksene; genial/idiot, solipsistisk/narsistisk, aristokratisk/bygdetulling og bricolør/ingeniør/essayist.

Samtidig som Lund skrur opp uttrykksiden av de teoretiske fragmentene som fungerer autologisk, skrues den teoretiske presisjonen en del ned.⁷ Men også dette varierer, noen av de teoretiske parafrasene er klare og tydelige, andre er såpass vridde at det ikke er så godt å si hva de er utenom å være uttrykk, eller fremtredelse. Det er heller ikke så klart hvordan vi skal forstå presisjonsnivået i det ovenstående sitatet. Hvordan kan framtredelesformene ta opp i seg ”generelle teorier og gjøre dem særegne, unike og ikke-kopierbare”? Det som sies her er vel at de generelle teoriene ikke bare er blitt appropriert, men blitt så transformert at de er blitt Myrbråtenfortellingenes egne. Hvis teoriene er blitt ”ikke-kopierbare” betyr at andre ikke kan trekke ut teorien av Thomas verdensteori og bruke dem slik det passer dem, så vil det innebære at de ikke lengre er teorier. For det som kjennetegner en teori er at den passer til flere enn et tilfelle. Jo mer generell en teori er, desto flere tilfeller er ment å falle inn under den. Hvis poenget er at verdensteorien et blitt uttrykt i en spesiell form, så er jo det korrekt, den ikke kan kopieres i den legeringen den har inngått med romanens framtredelesformer uten at boken plagieres (noe som vel er umulig for en såpass sær roman), men det er selvsagt mulig å renske opp i denne sammensmeltningen og påpeke hvor teoriene kommer fra, for her parafraseres det. Muligens ønsker Lund å legge inn noe solipsistisk i tenkningen (og uttrykket) til sin verdensteoriforteller, med påstanden om at teoriene er blitt tatt opp og blitt unike i foreningen med framtredelesformene. Slik virker han jo ekstra forrykt og avvikende, og tankene vi får ta del i, virker enda mer unike og eksentriske. Vi kan si at Thomas serverer oss en av sine mange halvsannheter, og dermed oppdager vi kanskje at det ligger en ironi innbakt og styrer uttrykket, en ironi som skiller teori fra kunst.

Til slutt må vi kommentere kompleksiteten som inntreffer når framtredelesformene i romanen innlemmer teorien om seg selv i seg selv, for det er jo åpenbart at sitatet refererer til romanen, selv om den uttalte referansen er til verdensteorien, som svever rundt i et slags tankerom i Thomas hode. Når et system, eller et kunstverk reflekterer over seg selv, som en

⁷ Autologiske teorier er teorier som også er gyldige for dem selv, Luhmanns systemteori er autologisk, den er bygd opp av sine egne elementer, og operer selv ut fra system/omverdensdistinksjonen. Og den er selv selvrefererende. Vi kan anskueliggjøre dette med autologiske ord, dette er ord hvis utsagn også gjelder for dem selv, slik som ”ord”, ”verb”, ”bokstaver”. Autologiske eller selvreferensielle setninger har også evnen til å referere til seg selv, eksempel: ”Do you read me” (mayday mayday), som mister sin doble betydning når vi oversetter den til norsk: ”leser du meg.”

roman kan gjøre ved å føre inn en teori som problematiserer romanen, så kan vi si at romanens kompleksitet faktisk blir mer ordnet. Og denne ordnede kompleksiteten som vinnes kan sies å stabilisere systemet, og åpne opp muligheter for større grad av tilfeldighet. Det er altså et stigningsforhold mellom orden og tilfeldighet, som blir mulig gjennom selvproblematiseringen. Et av hovedkjennetegnene med tetralogien er nettopp dette ubestemmelige på den ene siden, og refleksjonen på den andre. Romanverket er gjennomteoretisert, selv det mest ubestemmelige blir gitt et navn, slik som neologismen trioxymoron, som jo åpenbart er et forsøk på å overskride den tosidige binære distinksjonsformen, vel og merke uten at dette eksplisitt redegjøres for. Verket veksler stadig mellom en entropisk saus, det fragmentariske selvallegoriserende, og de mer eksplisitte teoretiseringene, som jo ikke bare har gyldighet for romanen, men noen ganger er så generelle at de gjelder for samfunnet også, slik som Luhmanns teorier gjør.

Selvbeskrivningens manifest

Tilbake til *Compromateria*: Ludvig er mest presis i sin beskrivelse av strategien bak sitt ideologiske revolusjonære og utopiske program i den manifestaktige selvbeskrivelse nedenfor, som *umerkelig* blir satt ut i livet i det tredje kapittelet. Vi får vite at målet er at verdensmaskinen skal kollapse innenfra ved at et bilde av den som panisk varierende tilstand, på et eller annet vis skal inngå i dens egen selvbeskrivelse:

Jeg så at verdensmaskinen fullstendig hadde slukt disse ulykkelige åndene, som var dagens helter i sin vage overflateskraping. Men jeg ville det motsatte. Noe helt annet. Jeg ville bryte mønsteret. Jeg ønsket å gi verdensmaskinen noe grusaktig, skranglete, abstrakt, som den ikke kunne sluke, som den ikke kunne fatte, men som kunne forvandle den, ubegripelig, fordi det skulle være et bilde på den selv. Derfor måtte jeg skrive abstrakt, inneringa, verden skulle speile seg ekstraktisk i min skrift, slik at ved å lese mine skrifter så skulle man kunne se verden omkring seg, ikke som fast bilde, men se verden som panisk varierende tilstand, og slik skulle verdensmaskinen kollapse innenfra, ved at dette skulle inngå, umerkelig, som dens egen *selvbeskriving*, og dermed, tenkte jeg, slik skulle det konkrete og skjønne ved verden framstå (Lund 2002:62).

Det har kanskje vært klart fra de foregående kapitler at vi kommer til å sparke inn noen åpne dører: Lunds egen versjon av selvbeskriving er nemlig ikke en selvbeskrivning av kunsten, men av samfunnet. Dette samfunnet refererer bare til vårt samfunn i de svært så tilsiktede ironiske lekkasjene i beskrivelsen av fremtidssamfunnet *Compromateria*. Når Ludvig kommer med sitt manifest er han fortsatt i sitt autonome forfatterverksted. Manifestet blir satt i funksjon i det tredje kapittelet, ”I *Compromateria*.” Dette blir ikke fortalt oss, det er imidlertid en opplagt fortolkning, et visst spillerom overlates altså til fortolkerne. På den andre siden er det jo i fiksjonens verden at dette manifestet blir satt i verk. Realiseringen av manifestet finner derfor selvfølgelig sted innenfor kunstens system, selv om det utgir seg for å være en beskrivelse av ”samfunnet.” Men det ville være en overdrivelse å si at det bare er

kunstens egen selvbeskrivelse som konstruerer *Compromateria* som samfunn; med andre ord at *Compromateria* skulle være et eksempel på hvordan samfunnet ville sett ut hvis kunstens selvbeskrivelse endelig skulle herske i samfunnet. Ganske ofte stemmer en slik fortolkning, og da blir også romanen autologisk. Annerledes sagt blir den samtidig selvallegoriserende og en beskrivelse av fiksjonssamfunnet *Compromateria*. Spesielt i tilfellet når det sies at: ”*Compromateria* rendyrker flertydighetsstrukturer” (Lund 2002:178), gjelder selvbeskrivelsen både kunstsyste­met og beskrivelsen av (det fiktive) samfunnet. For i vårt samfunn av systemer, er det bare kunstsyste­met som kan sies å reindyrke flertydighetsstrukturer. *Selvbeskrivelse I Compromateria er både en undergravende virksomhet av Ludvig, en selvbeskrivelse av samfunnet innenfor kunstens system som utgir seg for å være ”sosiologisk”, og en ”fordekt”, eller allegorisk selvbeskrivelse av kunstsyste­met og den romanen vi leser.* Det er klart dette er vanskelig å anskueliggjøre, man må nesten lese *Compromateria* selv med en slik fortolkningsnøkkel for å begripe det fullt ut, så vi får prøve å gi noen smakebiter for å underbygge påstandene.

Reproduksjon av det selvbeskrivende samfunnet

En og annen kan kanskje bli plaget av at *Compromateria* aller helst ønsker å prate om seg selv, men da bør man være aktsom, for i *Compromateria* kan ikke viljen til selvbeskrivning skilles fra selvoppholdelsesdriften (Lund 2002:110).

Selvbeskrivning kan jo her alludere til helt andre typer selvbeskrivelser enn samfunnets, som når man beskriver sine karakteristika på internettets mange partnerbyråer, for det har vel også med selvoppholdelsesdrift å gjøre. Egentlig er det litt rart at han velger det psykologisk ladete ordet selvoppholdelsesdrift, i stedet for selvreproduksjonen, som jo peker mer direkte mot biologiske og sosiale systemer. Er *Compromateria* en person, eller et system med en ”psyke”? Uansett kan man velge å fortolke denne selvbeskrivningen som en henvisning til systemteorien, for i alle de moderne sosiale systemene finner vi selvbeskrivelse, og denne har en viktig funksjon i å sikre forståelsen, refleksjon, og den rette styringen av systemet. Men hvorfor selvoppholdelsesdriften, kanskje fordi Ludvig er på en permuterende reise, som Luhmann ville kalle for mutasjon? Kunsten setter distinksjonene i spill ved å stadig finne nye motsetninger på den andre siden av en form.

En annen og mer foruroligende betydning ligger i identitetsproblematikken mellom selvbeskrivelse og kunstverk, eller her mellom samfunn og selvbeskrivelse (teori). Problemet med for mye identitet mellom verk og selvbeskrivelse blir overført til samfunnsnivået, *selvbeskrivelsen kan ikke skilles fra selvoppholdelsesdriften*. Det blir for mye identitet mellom samfunnet og selvbeskrivelsen, og derfor er det ingen framtid, som Luhmann sier. Den autologiske muligheten dukker opp igjen, det tvetydige løser problemet med for mye

identitet mellom selvbeskrivelse og kunstverk. Men kritikken gjelder selvsagt samfunnet. I *Compromateria* er alt opplyst, ”nazidigitalt”, dag og natt kan ikke skilles fra hverandre, på grunn av noen svære speil ute i universet som lyser opp natten. Det er en høyteknologisk digital verden: ”Naturligvis er det flere computere og skjermer enn biologiske organismer. Sonder og mikrochips er innoperert i alle ting, som gjør dem reaktive” (Lund 2002:110). Paradoksene vi serveres i fleng, kan stå som symbolet på denne digitalt og binært opplyste verden, der begge sidene av formen benevnes. Dette stemmer med Luhmanns beskrivelse av teori, hvor begge sidene av distinksjonsformen benevnes, eksempelvis kunstens lededistinksjon skjønt/stygt. Teorien piskes i *Compromateria* og det på en særs utspekulert måte. Igjen kritiserer kunsten noe den selv er en intim del av, mens den forsøker å ”unnslippe”, så kommer ”viteren” løpende etter. Dette er operasjon academia.

Selvbeskrivelsens flertydighetsstruktur

Selv om Ludvig har gitt oss et selvbeskrivelsens manifest, har Lund utstyrt sin roman med konkurrerende fortolkningsmuligheter. Det legges opp til at vi kan fortolke Ludvigs beskrivelser ”I *Compromateria*” kapittelet som et delirium av en psykotisk schizofren. Jeg har prøvd å tydeliggjøre selvbeskrivelsesproblemet som romanen tar opp. Kunstsyste­met ligger bak og styrer alt, selv de mest eksplisitte selvproblematiseringene. Muligens er det dette det hintes til når det sies:

Compromateria rendyrker flertydighetsstrukturer. I *Compromateria* snakker vi som kjent et språk som er ord, eller setninger, i et annet og mye større språk. I *Compromateria* skjønner vi aldri helt hva vi selv sier (Lund 2002:178).

Her gis den iakttakelsesledende distinksjonen flertydighetsstruktur, som er en typisk kunstsyste­misk referanseform. ”I *Compromateria*” er en selvbeskrivelse av et samfunn, men her forskyves altså kunstsyste­mets typiske begreper over på selvbeskrivelsen av samfunnets språk, for å beskrive innbyggernes forhold til språket sitt, et språk som er ytterst fremmedgjørende for dets innbyggere. Hvor ille ville det ikke vært om det var kunstens kommunikasjonsform som skulle gjelde i samfunnet som helhet? Tvetydigheten oppstår når vi lar utsagnet gjelde autologisk for romanen, og flertydigheten kommer til når vi sier at kunstsyste­met rendyrker flertydighetsstrukturer. I kunstsyste­met er utsagnene, ordene, setningene styrt av et ”mye større språk”, persepsjonen blir kommunikasjon gjennom simultanitetsforholdet til styringsspråket som er observasjon av andreorden. I kunstsyste­met skjønner vi aldri helt hva som sies, fordi systemet reindyrker flertydighetsstrukturer som vi bare uklart, men forsøksvis kan forstå i et ”større språk”, som er kunstsyste­mets selvbeskrivelse. Dette er en parafrasering av Lund med Luhmann, og er ment som en fortolkning, men kan bli oppfattet som om det med nødvendighet er Luhmann Lund sikter

til, men selv om jeg mener det ofte er tilfellet, så trenger det ikke å være slik her, utsagnet er litt for generelt.

Dedifferensiering av samfunnet som sanselighet

Nå griper livsformene inn i hverandre på alskens underlige måter som bare *Compromateria* forstår, og det er visstnok ikke mulig å trekke ut en av dem, og si: her er den og den maskinen, den og den organiske livsformen, nei, disse systemene er vokst i hverandre, sammen med alt levende, i en ultrakompakt reaktiv kodet materie (Ibid 2002:99).

Som vi husker fra utlegningen av Luhmann, består samfunnet av autopoietiske lukkede systemer som har sine spesifikke funksjoner. Vårt og Luhmanns samfunn er et differensiert samfunn, Lunds beskrivelse av *Compromateria* er ikke et differensiert, men et dedifferensiert samfunn, hvor man ikke kan skille det ene fra det andre. Men Lund er påfallende bevisst sin mangel på konsistens i sine beskrivelser, for samtidig differensierer menneskene eller skapningene seg på helt ekstremt distinkte måter. Selv om *Compromateria* tilsynelatende kan sies å etterligne formen til et ”intellektuelt essay”, er det alt annet enn selvreferensielt konsistent, motsetninger og paradokser florerer og alt er temmelig ubestemmelig, det finnes ingen grenser, alt er vokst i hverandre og systemer smeltes sammen, for i neste omgang å være motsatte, distinkte og spesialiserte. *Compromateria* er opplyst og ”definert”, selvbeskrivelsene går hånd i hånd med det digitaliserte samfunnet, samtidig som livsformene er smeltet sammen i forhold til hva vi er vant med. Thomas beskriver dette i *Uranophilia* som hans spesielle sammensmeltningsteknikk:

Å fortelle om hvordan jeg er blitt ett med disse ordene her, krever derfor en helt ut sjelden *sammensmeltningsteknikk*, slik man for å få enkelte sterke og meningsfylte legeringer må ut i verdensrommet, hvor jordens gravitasjonskrefter ikke virker, for å blande de smeltende metaller (Ibid 2005:15).

Som vi skjønner er denne sammensmeltningsteknikken noe som ikke bare gjelder for dette sitatet, det er en teknikk Lund har brukt som ”konstruksjonsteknikk” for *Compromateria*.

Dedifferensiering er selve motsatsen av den sosiale utviklingen i vårt samfunn, sammensmeltning er også motsatt av den rasjonelle tenkningens domene. Den forbindes med noe kroppslig og nedad stigende, i systemperspektiv noe entropisk. Kunsten er det systemet som best kan ta fatt i slike prosesser siden persepsjonen kan greie seg med intuitive og uspesifiserte differensieringer. Dette formløse som inntreffer i sammensmeltningen, er av en spesiell sanselig karakter som presser imaginasjonen til tålegrensen, og over.

I det siste har forskjellige organiske kjønnslige substanser, materier og penger forent seg i en slags fjerde, usynlig substans, som kalles monorotikum, som har vist seg mer essensielt for framveksten av den compromaterianske livsformeringen, monorotikum er både livspust og seksuell identifikasjon (Ibid 2002:194).

Det er vel unødvendig å si at kjærlighet ikke beskrives, eller i det hele tatt nevnes i *Compromateria*. Det beskrives en mengde slike dedifferensierende sammensmeltninger, disse oppleves som truende og ubehagelige, men også kritiske og humoristiske. Sammensmeltningene har også noe erotisk over seg når den ikke brukes til å beskrive foreningen av sex og penger, man blir simpelthen høy på lesningen av *Compromateria*, den er en sosiologs destruktive orgie. Hvis *Compromateria* er selve vrengebildet på vårt samfunnssystem, må de jo være avhengig av en dypere kjennskap til dette systemet, og således blir negasjonen også en bekreftelse av våre sosiale systemer. Av og til er beskrivelsen farlig nær vårt eget samfunn:

Lenge tviholdt man på gamle mønstre, men offentligheten, konsernene og teknologiske systemer fortettet seg og dissolverte, og i en slags pulserende rytmestruktur la de føringer på enkeltindivider og på de politiske systemene, og slik dannet denne rytmestrukturen selve det nye paradigme, og *Compromateria* oppsto. Da innså de gamle sosiale systemene at en grunnleggende forvandling hadde skjedd [...] (Ibid 2002:104).

Lund gir her de sosiale systemene subjektstatus, noe han selvfølgelig gjør med vilje, (Luhmann er selv blitt beskyldt for å gjøre det samme). Selv om vi kan se at Lund skaper en fiksjon som overskrider selve samfunnsstrukturen vår, kritiserer han den ved å overdrive en utvikling mange i dag frykter, nemlig at teknologi og multinasjonale selskaper skal få for mye makt og komme ut av kontroll. For Luhmann kan det virke som at ingenting er verre enn at våre sosiale systemer skal kollapse, systemene er beskrevet slik at det kan virke som deres aller viktigste funksjon er overlevelse, altså opprettholdelsen av autopoiesis.

Samfunnet som "panisk varierende tilstand" er simpelthen skremmende lesning for en Luhmannist, det er en "dopmytologisk bad tripp", (dopymotyologisk er Ludvigs begrep). Fra mitt sosiologiske ståsted leser jeg derfor ikke *Compromateria* som et ønske om samfunnsomveltning, men heller som en kritikk av oppløsningstendenser og uønskede utviklingstrekk i samfunnet. Lund forstår kunsten som *irritasjon* av andre samfunnssystemer, som vi skal se blir dette synet verifisert i *Uranophilia*. Tilfeldigvis deler han denne oppfatningen med Luhmann, de har altså begge et stykke igjen til revolusjonen.

Sammensmeltningsteknikken til Lund fungerer både som beskrivelse av et samfunn, og som den sanselige destruksjonen av forestillingen om vårt eget samfunn. Sammensmeltningsteknikken har særegne estetiske kvaliteter, som mer eller mindre blir tematisert, men først og fremst operasjonalisert.

Entropi

Lund er opptatt av å beskrive sin og kunstens metoder på svært kreative måter, samtidig som han makter å si noe helt annet. Selvbeskrivelse og refleksjon har åpenbart en stabiliserende

(og i litt mindre grad destabiliserende) effekt på kunsten. Ved å kryptere selvbeskrivelsene kan vi si at kunsten definitivt reagerer på et uklart bilde av seg selv, men i lesningen av *Compromateria* er det etter min mening stabiliserende å ha en lesenøkkel, enten denne er metafiksjonens eller systemteoriens, så er resultatet uansett en høyere grad av orden. Ved først gjennomlesning av romanen kan man bli temmelig forvirret, men dette ordner seg med en klargjøring av dens koder. Et av folkeslagene snakker et spesielt språk, det er muligens en allegori på schizofreni, men jeg er ikke opptatt av psykologiske forklaringer og trekker heller ut en entropisk selvproblematisering av romanen:

Straks noen blant gormogonerne begynner å forstå hva noen sier blant dem, blir dette forvrengt og gjort ubegripelig, ved hjelp av avanserte datasystemer, mens de som står i fare for å forstå blir foret med medikamenter, slik at de fortsatt skal snakke et språk hvor det ikke finnes gjenkjenner, repetisjoner, rytme, men bare en uendelig lang vilkårlighet, i en endeløs strøm (Lund 2002:156).

Slutten på alle motsetninger og distinksjoner er en tilstand av entropi (Luhmann 2000:402). Fiksjonen kan greie seg med høyst usannsynlige motsetninger, Lund irriterer en grense for det mulige i så måte, men distinksjonene er på ingen måte borte selv om mye er vridd. Sitatet kan få en til å falle for fristelsen til å tro at romanen tematiseres som skrevet i et vilkårlig språk, som ikke bare ironisk ment. Det kan kanskje oppfattes slik ved første gjennomlesning, at vi nærmer oss en grense for hvor mye entropi et språk kan tåle. Men når vi kommer inn i fortolkningsmulighetene, har gjort oss kjent med begrepene, lært oss å gjenkjenne det selvreferensielle spillet og samfunnskritikken, ser vi hvordan orden og kaos er to sider av en form som settes i spill, og hvor orden tiltar med fortolkningene. Lund er åpenbart opptatt av det tilfeldige og entropiske i kunsten, overraskelseeffekten tilbyr imidlertid en dypere lesning, når vi ser fortolkningsmulighetene krystallisere seg. Det kan sies å være reinere former for tilfeldighet i romanen, ord som ikke finnes og som knapt lar seg fortolke som permutasjoner. Disse står der tilbake som noe reint sanselig og låter av lydpoesi eller noe farlig og psykiatrisk. Språket er stort sett både gjenkjennelig og underliggjort, her er fullt av repetisjoner, men motsetningen variasjon, er kontinuerlig nærværende med alle nyordene, som følger en rytme men ofte i en endeløs strøm, som Lund sier. En strøm som parodierer den pretensiøse sporten å skrive lange setninger.

Entropien finner mange andre uttrykk i romanen, som de mange paradoksene, ordene uten mening, sammensmeltingene og ikke minst kollapsen av et samfunn som er fylt til randen av selvmotsigelser.

Paradokser

En annen måte Lund turnerer distinksjonsteoretisk tankegods på er å bruke paradokser: ”Vedvarende dopbruk og bevissthetsutvidende stoffer brukt gjennom flerfoldige generasjoner har gjort det uklare klart, mens det klare framstår sånn som det egentlig er, uklart og tåkete” (Ibid 2002:202). Vi kan også beskrive dette som at motsetninger skifter plass.

Et paradoks får vi når vi markerer begge sidene av en form, og ikke finner en måte å gjøre den ene siden av formen virksom framfor den andre, vi kan ikke avparadoksere den uklare klarheten. Et system som ikke evner å avparadoksere paradokset ”strander” i en ubestemmelig kompleksitet, sier Luhmann i *Sosiale systemer*. I *Kunsten som sosialt system* får paradokset tilnærmelsesvis samme status som nyhet i kunsten: “Novelty irritates in ways that resemble the delight one takes in paradox, but without proposing mere deviation from the ordinary as a criterion for acceptance or rejection” (Luhmann 2000:201). Vi kan la oss irritere eller stimulere av slike paradokser, og undre oss over hva som egentlig menes. Luhmann ser noe positivt i paradokser, for ved å benevne begge sidene av en distinksjonsform, veit vi hvilken distinksjon vi benytter, distinksjonen blir definert. Men i et kunstverk blir problemet at iakttakelsen ikke blir operativ, vi veit ikke hva som kan indikeres med et slikt omskifte av sidene i en form, med mindre vi tar narkotika i noen generasjoner. Det som indikeres er paradokset selv, i dets konkrete versjon. Paradokser gjør det som kommuniseres i et kunstverk ubestemmelig, men kanskje ikke totalt ubestemmelig, for det som kommuniseres ovenfor, er en grotesk humor hvor det tragiske og humoristiske kommer i en konflikt, hvor humoren seirer. Og for kunsten er dette tilstrekkelig.

Lund har sannsynligvis et begrep om at paradokser skaper en ubestemmelig kompleksitet:

Men bioranterne har forsket en del på materie som kan forene disse to stadier, *som jo har komplisert Compromateria unødig*, de har funnet fram til materie som *ødelegger og reparerer på samme tid*, og særlig da gjennom de såkalte ”klebrige slagvåpen”, inconnumestraer (Ibid 2002:174).

Unødig komplisert blir altså forbundet med paradokset ”ødelegger og reparerer på samme tid.” Det er typisk Ludvig at han sier dette med en slik lett skuffelse, som virker så troverdig mitt i alt det for oss grotesk humoristiske. Men Lund greier samtidig med disse vriene sine, ”unødig komplisert” i stedet for det Luhmannske ”ubestemmelig kompleksitet”, å hinte til en forståelse for hva paradokser gjør med et system på et teoretisk plan. Slike vrier, eller permuteringer, er så konsekvente at vi med sikkerhet kan vite at innsiktene som serveres, er nettopp det, vridde. Å vri på ting er også et begrep som blir problematisert gjennom et eget folkeslag, nemlig Permutanerne: I *Uranophilia* er det kryptologi som gjelder.

Selvbeskrivende folkeslag

Compromateria kommer stadig tilbake til selvbeskrivelsen som tema: "Alle får ta del i den eskalerende selvbeskrivningen som nedfeller seg i *Compromaterias* mange tilbud" (Lund 2002:100). Forskjellige folk har utviklet sine helt bestemte teknikker i så måte. Vi kan godt lese selvbeskrivelsen som kritikk av en overdreven selvopptatthet i vårt samfunn, men den kan også leses som en kritikk av et samfunn som bedriver for mye selvbeskrivelse (teori), slik som Drianittene hvis selvbeskrivning er en eksistensbetragtning:

Drianittene tror at øynene deres har utviklet egne øyne, at det inne i øynene finnes egne "øyne" som kan se hvordan øynene deres ser. Derfor bedriver de en slags "eksistensbetragtning." De lever i den overbevisningen om at denne eksistensbetragtningen" kan få *Compromateria* til å stivne og gjøre den traust og ubevegelig (Ibid 2002:215).

Det er mulig at øyne i øynene er et hint til observasjon av andreorden, til å observere hvordan man ser. Men dette er opp til fortolkning, kanskje det like så mye er en kritikk av forsøket på å være for tett innpå ens egen måte å se på, og det kan tolkes som et hint til for mye identitet mellom persepsjon og observasjon. Hvis man feiltolker observasjon av andreorden som et forsøk på å se perseptuelt hvordan man persiperer, så blir dette det samme som sitatet over: "at det inne i øynene finnes egne "øyne" som kan se hvordan øynene deres ser." Nå har han jo satt øyne i hermetegn, kanskje dette er et hint om at misforståelsen er aktiv. En eksistensbetragtning peker opplagt til en annen form for observasjon enn persepsjon, derfor blir øyne i øynene påfallende konkret. Det blir opp til leseren å oppløse denne floken, eller koble det konkrete til noe mer abstrakt og potensielt. Men kanskje sparket til eksistensbetragtningen er ironisk, for *Compromateria* lider jo åpenbart av denne panisk varierende tilstanden, og da burde vel litt traust ubevegelighet balansere samfunnet, og dette kan vi jo relatere til vårt eget fluktuerende samfunns verdioppløsning. Dessuten ligger det kanskje en mulighet for å tolke inn en slik "observasjon" av persepsjonen som refleksjon, noe vi jo forbinder med eksistensialisme. Refleksjon eller "observasjon" knyttes i sitatet til noe statisk, den som tenker seg om, handler ikke impulsivt, observasjon av persepsjon senker hastigheten. Som Luhmann sier, er poesien interessert i å få ned lesehastigheten, dyrke ettertanken. "Traust og ubevegelig" er altså en av Lunds mange overdrivelser, som kaster et skrått ironisk blikk på det overflatiske samfunnet vårt. Samtidig er jo "øyne i øynene" typisk grotesk, et uavklart forhold mellom det heslige og humoristiske.

I og med intromaterianere, har det altså oppstått et selvbetraktningsproblem her i *Compromateria*. I dette selvbetraktningsproblemet ligger det innbakt en galopperende definitorisk uendelighet, en såkalt GDU, eller geduisme, som rir compromaterianerne og som beskjeftiger den vanlige compromaterianer intellektuelt. Galopperende definitorisk uendelighet strukturerer oftere enhver hendelse her i *Compromateria* [...] (Lund 2002:213).

Kunsten skal bringe nyhet, og nyhet i kunsten må øyeblikkelig beskrives av "viterne", slik at vi kan legge krav på betydning for teorien og vår posisjon. Et selvbetraktningsproblem er

synonymt med selvbeskrivelse, selvbetraktning er kanskje en mer identitetsorientert versjon. Det er nesten helt sikkert at vi skal fortolke intromaterianerne som innvandrere, konteksten støtter dette. Uansett forbindes intromaterianerne med det å definere, noe som definitivt er en teoretisk aktivitet. Hvis *Compromateria* i så stor grad som det mange steder blir hevdet, var et samfunn som utelukkende drev med selvbeskrivelse, ville det bli så statisk, at det lett lot seg beskrive. Nyhet i og med intromaterianerne innebærer at det er noe nytt å beskrive, ja, det er så mye nyhet at det fører til en galopperende definitorisk uendelighet. Leser vi den siste setningen i sitatet, og har begynt å få en følelse for disse selvreferensielle vendingene, skjønner vi at GDU (galopperende definitorisk uendelighet) også gjelder romanen vi leser. Og sant nok, det er allerede kommet flere masteroppgaver som spriker i flere forskjellige retninger i fortolkningen av Lunds verk, noe som tyder på at GDU ikke bare strukturerer romanen *Compromateria* og fortolkningen av den, men også strukturerer kunsten som system.

Distinksjoner

Men så forsvant som kjent jordklodens distinksjoner, jordkloden kom inn under det compromaterianske paradigme, den ble en slags dreibar kvantekubisk verden, vi måtte lære oss å regne ut år på en ny måte, og vi måtte lære oss å leve i en mye strengere abstrakt fiksjonell tilværelse, ja, den som nå omklamrer oss (Lund 2002:129).

”En mye strengere abstrakt fiksjonell tilværelse” peker mot romanens egen fiksjonsverden, utsagnet beskriver både det kunstige ved *Compromateria* og peker selvreferensielt tilbake på seg selv, men ikke på en påtrengende måte. Identitet blir ikke et problem, men en stimulans til fortolkning. Det påstås først i sitatet at jordklodens distinksjoner forsvant, det siktes her til noen store speil i atmosfæren som opplyser *Compromateria* slik at natten blir lys som dagen. Når den ene siden av en form blir identisk med den andre siden, oppløses distinksjonen. *Compromateria* er en digital binær verden, hvor oxymoroner og paradokser serveres oss med den største selvfølgelighet. Jeg vil fortolke det slik at disse selvfølgelige paradoksene på et plan symboliserer og speiler den digitale koden, *Compromateria* er offisielt sett en toverdi-logisk verden. Distinksjonens to sider blir oppløst, samtidig som de blir fremhevet. For oss er dette humor, samtidig som det for *Compromateria* er dets konstruksjon. Det er denne stringente binære orden det blir gjort opprør mot i *Compromateria* som tankekonstruksjon, samtidig som det er distinksjonsteorien i Lunds forståelse av den, som har skapt *Compromateria* som kunst. Uavlatelig kretses det rundt distinksjoner og sammensmeltninger av former. Fra de nazidigitale skurkene til de (frie) analoge villmarkene ute i Trioxymoron. Det som settes i et manisk spill, er distinksjonenes normalt stabilitets-skapende verden. Det høyst ustabile *Compromateria* kollapser av sin egen selvbeskrivelse, slik manifestet lovte oss, det er tragedie og fest, det er entropiens dragning mot slutten.

Før i tiden, i den merkelige tiden ved Compromaterias tilblivelse, levde det faktisk mennesker som trodde at de på en måte levde utenfor kroppen sin, gjennom distinktuismen, ved å ha et såkalt "rikt indre liv", noe som frigjorde dem, og denne paradoksale eiendommelighet var typisk for precompromateransk tankegods (Lund 2002:119).

Dette sitatet er typisk eksempel på Ludvigs permuterende måte å uttrykke seg uklart og underliggjørende om mer eller mindre kjente tankestrømninger i vår verden og idéhistorie. Paradokset det refereres til, er Descartes dualistiske skille mellom kropp og sjel. Dette skillet prøver Lund og bryte ned som best han kan i alle bøkene sine, mest tydelig er dette i essaysamlingen *Om naturen*, hvor skillet benevnes ånd og natur.⁸ Videre blir distinksjoner, eller "distinktuismen" her knyttet til kompleksitet gjennom "det rike indre livet." "Distinktuismen" er en av Ludvigs mange vrier, det henleder oppmerksomheten på det permuterte ordet selv. Det er ikke tilfeldig i så måte at det er ordet "distinksjon" som vries på, for Ludvig turnerer virkelig distinksjonenes mange muligheter. Vi har de mange folkeslagene som er rene operative "distinktuismen", de er med andre ord ekstremt spesialiserte og oppstått fortellermessig gjennom at den ene siden av en form er blitt gjort ekstremt tydelig, ved at indikasjoner peker tilbake på den ene siden av den styrende distinksjonen. Folkeslagenes distinkte karakter må vi formode har oppstått gjennom denne overdrevne selvbeskrivelsen deres, som produserer det distinkte.

Motsetningene til det opplyste, selvbeskrivende i Compromateria finner allikevel sitt uttrykk gjennom systemteoretiske muligheter. Vi har oxymoron eller paradokser hvor begge sidene av formen benevnes, eller og hvor den ene siden forskyves over på den andre. Vi har sammensmeltninger av forskjellige distinkte systemer. Vi har oppfinnelser av nye distinksjoner slik som Trioxymoron, som peker utover formteoriens tosidige distinksjonsform. I *Uranophilia* gies det et eksempel på en folkegruppe som lever i grupper, hvor de inngår i symbiose med hverandre og blir til "dyret" pahak som er noe midt i mellom blekksprut, sel og koralldyr (Lund 2005:234). (Det er et gjennomgående trekk ved forholdet mellom de to romanene at vi kan bruke "distinksjoner" fra den ene romanen til å fortolke den andre). Den surrealistiske midt i mellom-gruppen kan åpenbart leses som et trioxymoron, en umulig kombinasjon. Å finne opp en iakttakelsesdistinksjon som trioxymoron for så å gjennomføre den som uttrykk i en annen roman, er stor humor (og dette er nerdete lest). Det seriøse i dette er forsøket på å peke ut i det analoge (persepsjon) og overskride, til dels dekomponere det binære, den stringente definerende selvbeskrivelsen. Kanskje kan vi kalle det for en regel at alt som beskrives av distinksjoner vries og permuteres, denne krypteringen

⁸ Gregory Bateson: Ånd og natur : en nødvendig enhed. Bateson er også systemteoretiker, var en inspirasjonskilde for Humberto R. Maturana og Luhmann. Det er sannsynlig at Lund har funnet inspirasjon og støtte for sitt felttog mot skillet mellom ånd og natur hos Bateson.

er et obs som trekker oppmerksomheten mot seg selv, og som setter distinksjonen tildekning/avdekning i sving.

Selvbeskrivelse, det opplyst distinkte, og annegrads fytopsi

Det er ikke bare de distinkte folkeslagene i *Compromateria* som er besatt av selvbeskrivelse, de fleste i *Compromateria* er opptatt av å se *Compromateria*, noe som er litt uvant for dem, for de må lære seg å se på analoge måter, (og det betyr å persipere, skulle jeg tro):

Ved først å ha gjennomgått en rask innføring i å lære seg å "se på analoge måter", tar aspiranten heisen opp til toppen av tårnet, og så går han inn i merodachiet, og blir plassert i en stol, med gyro og organiske sonder. Stolen er så sinnrikt plassert at vedkommende kan se alle vinkler på en gang, gjennom et mystisk system av glass, speil og lysstråler (Ibid 2002:225).

Nå står jo analogt i en spesiell motsetning til digitalt, som jo er en binær tosiffer-kode, Uansett kan man i den analoge (perseptuelle) beskuelsen av *Compromaterias* velde og makt oppleve at ting går litt feil, man blir syk av det.

Compromateria forklarer at merodachiene noen ganger gir utilsiktede blaff, eller retrolumens. Dette er smertefullt, og ofrene får umiddelbart en rekvisisjon til å ta annegrads fytopsi, den medisinske og strotoskobiske, som jo er ganske hard å ta til seg, for å få justert sitt bilde av Compromateria, for å kunne skille ut Rertium Trioxymoron (Ibid 2002:229).

Å se *Compromateria* analogt kan altså gå galt, det kan oppstå utilsiktede blaff. Hva det nå enn skyldes, så er så er det smertefullt og kalles retrolumens. Er det bare jeg som overfortolker, eller er ordet retrolumens et tøyseord for (retro)Luhmann. Lumens er en måleenhet for lys, og er spesielt brukt om projektorer, (man kan faktisk kjøpe Lumens projektorer i retroversjon på nettet). Lund er nok bekjent med betegnelsen lumens siden han har gjort foto og skrevet manus på filmen *Hodiak* (1994). Allikevel mener jeg at det ut fra sammenhengen alluderer til Luhmann, det kan vi i alle fall tro ut fra konteksten. Poetisk kan vi si at *Compromateria* (i blaff) er opplyst av (retro)Luhmannsk selvbeskrivelse. Etter å ha fått opplæring i å se "analogt", og fått slike "blaff", får de rekvisitert annegrads fytopsi, og det er mulig at dette er en omskrivning av Luhmanns begrep om observasjon av andreorden. Distinksjonen står jo i motsetning til den analoge persepsjonen, så dette virker ikke helt tilfeldig. Lund muterer og smelter sammen compromaterianernes teoretiske indoktrinering med medisinske termer, og videre med begreper fra Luhmann, det gir for meg blaff av parodi. Ut fra konteksten er det åpenbart at vi snakker om teori, og da av en ganske tøff offisiell og manipulativ type. Hvordan kan dette alludere til systemteorien? Vi må huske at Ludvig er på en permuterende reise i *Compromateria*, mens Thomas snakker i *Uranophilia* om at:

[...] teksten ellers en slags beskyttelse, i form av koder, kryptogrammer, slik at leseren, eller bedre, "viteren", forstår at boken handler om sin egen gåtefullhet, som så skal være en måte å forstå verden på [...] (Ibid 2005:158).

Det er viktig å få med seg at systemteorien opererer med distinksjonen system/omverden, og at systemet atskiller seg fra omverden gjennom denne grensen. Systemet lukker seg gjennom sine særegne operasjoner, sine ledekoder, distinksjoner og programmer. Det enkelte kunstverket lukker seg gjennom sin selvprogrammering som gjør det unikt i forhold til andre verk. Krypteringen skaper Myrbråtenfortellingenes selvprogrammering, og lukker verket mot andre verk. Fortellingene inneholder de mest nødvendige ingrediensene av systemteorien både operativt og tematisk, i en kryptert form. I *Compromateria* er det et eget folkeslag som har til oppgave å forsterke den "naturlige grensen" mot *Compromateria*. *Compromateria* har skapt komplekse sikkerhetssystemer som forsvaret seg mot permutanernes permuteringer. Sensorsystemet til permutanerne blir innført fra *Compromateria*, men dette kan forstås som et bilde på at det som taes inn av omverden, transformeres av selvreferansens permutasjoner, før det rettes ut mot omverden som heteroreferanse. Romanen permuterer verden og skaper slik sin operative selvreferensielle lukning:

Dette betyr at hver eneste liten gjenstand inne i Neofyttia, hvis den nå settes i aktivitet, har nedfelt i seg nok kraft, eller trion, til å kunne utslette hele Comprateria. Derfor har permutanerne i det siste utviklet et ganske sterkt "sensorsystem" for å kunne kontrollere og forsterke "den naturlige grensen", ellers er det bare de komplekse sikkerhetssystemene i Comprateria som er i stand til å hindre at de ytterst små og skjøre tingene til permutanerne kan begynne å spre seg der ute. Men de komplekse sikkerhetssystemene i Comprateria er muligens en fordekt erobringsteori, det er det ingen som veit, men permutanerne holder visstnok nå på å utvikle et tilsvarende "sensorsystem" som har i oppgave å kontrollere det økende antall gjenstander som blir innført fra Comprateria (Lund 2002:166).

Permutanerne er opplagt en allegori på konstruksjonsprinsippet for romanen *Compromateria*, samtidig som fiksjonsverdenen blir til, og vår verden kritiseres gjennom underliggjørende overdrivelser. Denne permuteringen gjelder selvsagt også teoriene som parafraseres i *Compromateria*.

Luhmanns andreordens og Lunds annengrads (fytopsi) er ikke det samme ordet, men opphavet er det samme, for i den danske innledningen til "*Kundskabens træ*" (1987) av Humberto Maturana og Francisco Varela, finner vi betegnelsen annengrads kybernetikk. Inger Ravn og Thomas Søderqvist sier i sin innledning til Maturanas bok at han har hentet begrepet fra systemteorien, og da spesifikt fra Heinz von Foerster, som også Luhmann referer til. Annengrads er altså ikke et permutert begrep, men det blir et mutert begrep med fytopsien. Luhmann refererer stadig vekk til Foersters begrep om trivielle og ikke-trivielle maskiner, slik sett har maskinbegrepet hos Lund ikke bare en referanse til Gilles Deleuze, men også til systemteorien. En del andre begreper som peker mot Deleuze hos Lund, vitner

nok om at han er en viktig referanse, men som vi skal se er systemteorien den viktigste inspirasjonskilden.

Hva skjer med Luhmanns teori når den blir transformert av Lund? Beholdes de opprinnelige innsiktene? Luhmann har flere funksjoner for Lund, han kan utvide det metafiksjonelle til det systemteoretiske og dermed få et mye større nedslagsfelt. Lund bruker systemteorien både som en samfunnsteori og som en teori med gyldighet for kunsten. I tillegg til dette fungerer det systemteoretiske hos Lund som en fremmedgjøringsstrategi. De systemiske distinksjonene konnoterer til noe tørt og teknisk. Vi kan si at Lund på en måte iverksetter Jürgen Habermas sin kritikk av systemteorien som sosial kybernetikk i ytterste potens, dens bakenforliggende mål ble påstått å være å styre og kontrollere menneskene.⁹ Det passer særs godt for Lunds dystopiske samfunnsapokalypse, hvor fremmedgjøringen er total. Når Ludvig kommer på innsiden av dette samfunnet skriver han i en stil som er svært nøktern, (utenom de rare teoriene og vridde ordene).”I *Compromateria*” kapittelet er stilen faktisk mindre tvilende enn et essay, det minner mer om en rapport. Her beretter han om *Compromaterias* mange fortreffeligheter, men det siver selvsagt konstant ut på et ironisk nivå at han og alle andre er så fremmedgjorte at de ikke veit det selv. Med andre ord passer uttrykksiden av det systemteoretiske vokabularet godt til Lunds formål. Luhmann snakker selv om å skrive i en fremmedgjøringsform, (Georg Kneer og Armin Nassehi beskriver det nærmest ugjennomtrengelige i Luhmanns mange egenrådige og fremmede begreper i sin bok: Niklas Luhmann- introduktion til teorien om sociale systemer), og dette er en av grunnene til at Lund kan appropriere Luhmann, og få systemteoriens tenkning til å høres ut som Ludvigs. Som teori har systemteorien et fremmedgjørende språk med sine merkelige og fremmede begreper, og Lund forsterker fremmedgjøringen. På den andre siden er mange av disse ordene kjente i dataalderen. Slik sett kan de fungere som fremmedgjøring av et for mange kjent språk, i sin ”nazidigitale” ekspansjon, eller som forskyvning av samfunnets selvbeskrivelse.

Men hva innebærer det at Lund gir systemteorien en slik vederstyggelig indoktrineringsfunksjon, er det systemteorien som blir kompromittert? Det spørres om ikke det er mer nøytralt enn som så, for annengrads fytropsi finnes også i en illegal versjon.

⁹ Luhmann ble invitert til å delta i et felles bokprosjekt med Jürgen Habermas: *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*. 1971. Habermas kritiserer Luhmann for at være optaget af styringskonforme spørsmål, for at forsvare det bestående og for kritikløst at sette samfunnsteorien ind under de betingelser, der gælder for samfundets måde at reproducere sig selv på. Luhmanns systemteori blev set som en ny form for ideologi og som det højeste udtryk for *teknokratisk bevidsthed*. (*Sosiale systemer* Jens Rasmussen 2000:9).

I den illegale annengrads fytopsien får man ikke bare se et forkvaklet *Compromateria* eller forskjønnet *Rertium Trioxymoron*. Men det man gjennomgår, forvandler alle ens tidligere oppfatninger, noe som er helt umulig å forutse. For etter fytopsien slipper man ut i en verden man ikke kan gjenkjenne (Ibid 2002:232).

Det som her skjer, kan sammenlignes med systemteorien, for også observasjon av andreorden forandrer alt, inkludert observasjon av førsteorden. Tar man en sterk nok dose Luhmann, slipper man ut i en verden man ikke helt gjenkjenner, eller har man fått korrigert sitt syn på verden. Mens *Compromaterias* annengrads fytopsi er medisinsk, er Luhmanns giftig (vi håper og tror det dreier seg om en metafor):

Second-order observation has a *toxic* quality. It alters one's immediate contact with the world, eroding the mode of first-order observation, which it nonetheless retains. It plants the seeds of suspicion within the life-world without being able to leave that world (Luhmann 2000:96).

Den illegale versjonen av fytopsien er antitesen til samfunnets offisielle indoktrinering. Og den har påfallende likhetstrekk med Luhmanns andreordens observasjon. Man kommer i en kritisk stemning, sies det, og blir mistenksom til *Compromateria*. Andreordens observasjon planter også mistenksomhetens frø. Men forskjellene er også store, for "I *Compromateria*" er det et enten-eller, man skiller ut *Rertium Trioxymoron* eller man forskjønner det. Hos Luhmann forandres bare den direkte kontakten med verden, i tillegg til den litt mer skumle eroderingen av førsteorden. Som forresten gir en viss gjenlyd hos *Compromaterianerne*, som er så digitaliserte at de må læres opp til å se analogt (det vil si persipere). I *Compromateria* er bare denne utviklingen av selvbeskrivelsen og annengrads fytopsi nådd så mye lengre. Fytopsi er en permutering av ordet fotopsi, som henspiller på visuelle bilder skapt uten ytre påvirkning, det kan muligens være en form for hallusinasjoner. Fytopsi gir definitivt assosiasjoner til noe medisinsk og solipsistisk. Dette solipsistiske er også noe som Luhmann er blitt beskyldt for at hans teori leder til, vi kommer tilbake til dette, men vil her bare påpeke at man kan lese inn en kritikk av Luhmann her. Men det er mulig det blir for presist, etter alle disse permutasjonene er det jo ikke så godt å vite hva som er hva, den konkrete parodien av systemteorien er muligens for subtil til å skulle forstås som parodi, eller det fungerer jo for de innvidde som noe i retning parodi.

Den offisielle annengrads fytopsien får en til å skille ut det andre, eller er det andre egentlig noe tredje, det umarkerte rommet utenfor den binære distinksjonsmotsetningen. *Rertium Trioxymoron*, eller de analoge villmarker, er det som både er innefor, men kanskje først og fremst utenfor *Compromateria*. Fortelleren er litt i tvil om grensene for *Compromateria*, ellers er det essayistiske ordet "kanskje" sjelden brukt. Lund beskriver en alternativ annengrads fytopsi, som snur det hele på hodet, for denne dyrker *Rertium Trioxymoron* som selve håpet.

"Man kan jo begynne å lure" sier fortelleren som undres om det også er *Compromateria* som står bak den alternative "illegale" fytopsien, slik oppstår en sterk mistanke for oss om at

Compromateria konstruerer sine egne konflikter, og det er jo i alle fall sant om romanen *Compromateria*, men i hvilken grad er det sant i den virkelige verden, i våre liv. Noen av oss her ute i virkeligheten har jo hang til konspirasjonsteorier, en slik ”leserevne” passer fint i befatningen med Lund som må kunne beskrives som konspirator av annengrad. For at et kunstverk skal bli fylt av energi, må det produsere motsetninger, sine egne motsetninger. Lund har skjønt dette, og viser fram atskillige motsetninger, men også oppløsningen av dem i noe ubestemmelig som overlater mye til den aktive leseren av andreorden, men da også til et område hvor fortolkningen må gi opp, og fantasien og det sanselige ta over. Selv om Lund viser et imponerende register av retoriske figurer, som vi har valgt å fortolke ut fra systemteorien, blir dette aldri teknisk, eller stivt.¹⁰

Vi har vel nå sådd en viss tvil om undertegnede leser inn systemteoretiske innsikter på høylys dag, og er blitt fanget av en konspiratorisk hermeneutikk. I det neste kapittelet skal vi derfor fortsette å spore en systemteoretisk konspiratorisk understrøm i *Uranophilia*, Lunds siste roman i *Myrbråtenfortellingene*, vi håper å komme fra det med tvilen i behold!

***Uranophilias* systemteoretiske parafraseringer**

I dette kapittelet styrker jeg den lesningen jeg har gjort av *Compromateria* som påvirket av Luhmanns systemteori. Samtidig gjør jeg nærlesninger av de sitatene jeg har valgt ut. Det finnes andre referanser til systemteorien i *Uranophilia*, men vi har gjort et utvalg. Lund kan sies å parafrasere Luhmann, og jeg parafraserer Lund med Luhmann. *Uranophilia* er på mange måter en fortsettelse av *Compromateria*, men i et mer behersket stemningsleie. Den er en mer avslappet fortolkning av seg selv, av samfunnet og den europeiske idéhistorien. Det vil si at mange av de historiske referansene også kan leses som selvfortolkning. Vi treffer igjen Thomas i romanen, han er også hovedpersonen i *Grøftetildragelsesmysteriet* og *Elvestengfolket*. Her er han ganske lukket i seg selv, han er trygdmottaker, og en ganske oppgitt fyr, men han livner til når han møter Ludvig, som vi kjenner fra *Compromateria*. Eller det vil si at det er i *Uranophilia* vi skjønner at fortelleren i *Compromateria* må være

¹⁰ I teksten nevnes en rekke av de retoriske figurer som anvendes, fremst oxymoronen (selvmotsigelsen: kald varme), dessuten pleonasmen (smør på flekk: Nes-odd-tangen), kiasmen (speilvending: mønsteret xyz, zyx eller: keiseren har ingen klær, klærne har ingen keiser), peripetien (vendingen, som opptrer markert flere steder i teksten og er direkte tematisk motivert), neologismen (nyordet: grøftetildragelsesmysterium, *Compromateria*; konstruksjonen bærer store deler av romanen, eklatant tredje og fjerde kapittel, det vil si omtrent halve bokens volum; mange av neologismene er oxymoroner, dessuten vrir det av katakreser, synestesier, anakolutier, inversjoner (se note 2), repetisjoner og ellipser; forfatteren lager i tillegg en del nye retoriske begreper, som faktisk letter lesningen, ved siden av å være hysterisk morsomme og/eller skremmende.

Poenget med denne opprøpsingen er enkelt og begrenset at trekk som kan forekomme tunge og kaotiske i Lunds skrivestil, er organisert i bestemte, gjenkjennelige mønstre og at de semantiske produktene av denne høyt organiserte skrivestilen er nært beslektede (Publisert 2. desember 2002 i Vinduet av Arve Kleiva).

Ludvig, for han presenteres ikke med navn der. Thomas gjennomgår en intellektuell oppvåkning i møte med Ludvig og hans ideer. Da Ludvig dør i intromateriamaskinen, (i et forsøk på å se inn i framtiden), tar Thomas over verkstedet hans. Her leser og skriver han seg gjennom Ludvigs skrifter, vi kan tolke dette allegorisk som at *Uranophilia* er en nylesning og nyskriving av *Compromateria*. På slutten av romanen snakker Thomas om seg selv som en intellektuell, ”det vil si en taper” (Lund 2005:277). Vi håper det siste er litt ironisk, og ser det heller slik at han har blomstret opp i skriftsporet etter Ludvig.

Simultanitet og samstemmighet

Som vi har lært i teorikapittelet, består kunsten av to autopoietiske systemer som opererer i et slags tandem (persepsjon og kommunikasjon). Kunsten bruker persepsjon kontrært til den vanlige bruken, og senker hastigheten i lesningen. Denne sanselige irritasjonen eller stimulansen innebærer et spørsmål, en triggering av observasjon av andre orden. Det perseptuelle uttrykket er styrt av kunstens kommunikasjonssystem. Observasjon av andreorden er i sin reneste form teori, som Luhmann kaller *selvbeskrivelse*. I operativ modus markeres den ene siden av en (distinksjons)form. Denne blir en styrende observasjon for indikasjoner på nivå av førsteorden. Nå kan dette imidlertid lyde for bevisst og skjematisk, siden kunstneren lokker fram distinksjoner ubevisst. Den ubevisste faktoren kommer til syne i Luhmanns utsagn om at kunstnerens genialitet ligger i hans kropp. Kommunikasjonssystemet og persepsjonssystemet er to distinkte systemer som opererer simultant, uten å smelte sammen sine respektive operasjoner. Operasjon innebærer en strukturell kobling mellom persepsjon og observasjon, eller mellom observasjon av første- og andreorden. Selvbeskrivelsen er systemets kybernetiske styringssystem, som i operativt modus er kunstnerens og tilskuerens blinde flekk. Det vil si den distinksjonen han ikke kan se at han bruker i det han bruker den, når han markerer en side av formen og produserer indikasjoner på persepsjonsnivået. I observasjon av andreorden trer observatøren tilbake fra førsteordens perseptuelle, intuitive modus, og observerer hvilken distinksjon han har gjort operativ på første ordens nivå. Observasjon av andreorden kan imidlertid inkorporeres i kunstverket, men som vi har påpekt i kapittelet om Kosuth, kan det bli for mye identitet mellom persepsjon og selvbeskrivelse. Lund tematiserer simultanitet i *Uranophilia* ved å vise til forskjellen mellom synet som persepsjon og språket som beskrivelsessystem i følgende sitat:

[...] å tenke på naturen roet meg, gå meg fred i sinnet, for gjennom sprinklene, som skulle fortelle at naturidyller er forvrengte analoge tankeformer, utlagt i virkeligheten, for der er de, tenkte jeg, store trær langs med grasganger og blomsterbed, jeg passet alltid på å kunne gå slik at jeg kunne tenke samstemt med sansene, det vil si, at jeg var i det jeg tenkte, og ville tenke, jeg orket ikke lenger å tenke på noe annet enn det jeg befant meg i, for da kunne jeg også si hva jeg tenkte på, på en sånn måte at det var verden som snakket i meg, da oppøvet jeg

samstemmighetsevnen, for å kunne perfektionere denne vrien med å snakke med tingene, verden rundt meg, og ved å benevne det jeg så, hele tiden, gjorde at jeg på sett og vis holdt dem på avstand, jeg lagde rom rundt meg, store åpne rom, med *den ene tings ene nevning*¹¹ [...] (Ibid 2005:50).

Thomas sier her at han vil ”tenke samstemt med sansene.” Dette må betraktes som en banalisert parafrasering av Luhmanns teori. Som vi sa i teorikapittelet, innebærer andreordens observasjonsmodus å forbinde distinksjoner med indikasjoner. Operativt innebærer dette simultanitet (samstemmighet) mellom distinksjon og indikasjon. Thomas lever slik i et ”slags kunstverk”, eller i en ”estetisk” betraktningssmåte av sine omgivelser. Men dette blir ironisk fordi en konsekvent katalogisering av tingene i ens omgivelser som Thomas beskjeftiger seg med i sitatet, minner mest om en autistisk væremåte. Vår tenkning er ikke låst til omgivelsene, tenkning er et annet autonomt og fritt system i forhold til sansningen, jeg kan tenke på hva jeg vil, ikke på det jeg ser. Lunds idé kan ikke helt overføres til kunstens simultanitet mellom sine to systemer, siden observasjonen av andreorden i kunsten ikke er en banal nevning av tings navn, men snarere kompliserte og abstrakte distinksjoner, slik som skjønt/sublimt, entydig/tvetydig, form/formløs, normal/grotesk.

Thomas hevder at hans tenkning er ”samstemt med sansene.” Og slik får han på sett og vis fram nærheten vi kan oppleve med det vi persiperer, men denne nærheten er vel nettopp avhengig av at vi ikke nevner tingens navn, det stemmer bedre med at han holder tingene på avstand: ”jeg lagde rom rundt meg.” Dette med rom kan minne om distinksjonsteoriens forskjell mellom markert og umarkert rom, for ”den ene tings ene nevning” marker nettopp et rom. Hvor det som er rundt dette rommet blir ”store åpne rom”, det Luhmann kaller det umarkerte, ennå ikke okkuperte rommet: mulighetsrommet hvor den neste tingen kan oppdages og benevnes, eller hvor kommende indikasjoner kan kobles simultant med distinksjoner på andreordens nivå.

¹¹ Time articulates its necessity in terms of a simultaneity of all conditions and events – a kind of self-negation. Whatever is actualized at a given moment occupies only one position in time. All other positions momentarily withdraw and hence cannot be accessed; in this sense, they suggest a stable world. Instability correlates with actuality, stability with nonactuality – which is a manner of unfolding temporal necessity. The principle of space allows a place to be occupied *only by one single object* (Luhmann 2000:113) “Den ene tings ene nevning”, er ordene som avslutter Lund sitatet ovenfor, og dette gir gjennlyd i Luhmanns “one single object.” Det som er aktualisert, som Luhmann sier, er aktualisert i det markerte rommet. Alle andre posisjoner trekker seg øyeblikkelig tilbake og kan bare nåes ved at vi krysser over grensen fra det markerte til i det umarkerte rommet, mulighetsrommet. Differensen mellom aktualitet og potensialitet, tilsvarer differensen markert rom, umarkert rom.

Selvreferensiell nødvendighet

The artwork closes itself off by reusing what is already determined in the work as the other side of further distinctions at once, that it is multifunctional and therefore not interchangeable. This creates an overall impression of necessity – the work is what it is, even though it is made, individual, and contingent, rather than necessary in an ontological sense. The work of art, one might say, manages to overcome its own contingency (Luhmann 2000:120).

Selvbeskrivelsen og selvreferansen er en svært effektiv måte kunstverket overkommer sin egen tilfeldighet på. Nettopp derfor kan slike kunstverk inkorporere en høyere grad av tilfeldighet gjennom sjangerblandinger, overskridelser, det fantastiske, kunst/ikke-kunst og så videre. Det er et stigningsforhold mellom tilfeldighet og nødvendighet, kunsten blir sitt eget usannsynlige bevis i vendingen mot seg selv. Kunsten kan altså øke sin egen kompleksitet på denne måten, og vinner anseelse som en verdig aktivitet. Den vever sammen organisert og ubestemmelig kompleksitet, noe Thomas i sin stormannsgalskap kaller for uendelig kompleksitet.

Selvprogrammering innebærer ikke at det individuelle kunstverket er et eget selvgenererende system, selv om Lund tematiserer kunstverket som selvgenererende. Men kunstverket konstituerer muligheten for sine egne beslutninger også når det ikke er et eksplisitt selvrefererende verk. Kunstverket kan observeres som en selvobservatør, og metafiksjon er således pedagogisk ved at programmet problematiserer sine egne iakttakelsesformer. *Uranophilia* problematiserer seg mer eller mindre direkte, vi kan si at det er en refleksiv selvobservatør. Et av de beste eksemplene finner vi "ført i pennen av Thomas", når han skriver om Ludvigs stil. Ludvig var jo på en måte "forfatteren" av *Compromateria*, og dermed blir dette ganske så direkte selvtematisering:

For jeg synes ikke lenger Ludvig skriver så merkelig, jeg syns han skriver nokså rett fram, naturlig, i hvert fall begynner jeg å bli overbevist om det, han sjenerer seg ikke for å være omstendelig, nøyaktig, inngående, med mange bisetninger, og dreininger, og sprang, som peker tilbake på teksten, og dermed på seg selv. Denne særegne *nødvendigheten* er det nok ikke mange som forstår seg på (Lund 2005:86).

Ikke bare tematiserer Thomas det selvreferensielle i Ludvigs tekst, han vender også oppmerksomheten mot teksten selv. Nesten hvert ord i sitatet over peker mot seg selv, i tillegg til å problematisere skrivestilen. Det er spesielt alle bisetningene i sitatet som peker tilbake på setningen selv. Når bisetningen "med mange bisetninger" opptrer, vender setningen mot seg selv, autologisk. Metafiksjon er det litterære forbildet i så måte, systemteoretisk er det Luhmann, og det gjelder også den selvreferensielle skrivemåten. Luhmanns vokabular er perfekt for appropriasjon i så måte: selvbeskrivelse, selvgenererende, selvkonstruerende, selvreferanse.

Det tilfeldige blir ofte problematisert av Lund, og vi finner en slags tilfeldighetens flyt eller strøm i skrivningen hans, som blir balansert med denne selvreferensielle nødvendigheten

Thomas finner i Ludvigs skrivestil. Tilfeldighet og selvproblematisering utgjør et stigningsforhold i Lunds romaner. Uorgansiert og organisert kompleksitet flettes sammen og forsterker hverandre, persepsjon og observasjon inngår i et kreativt kompaniskap. Det er neppe tilfeldig at vi i metafiksjonelle partier – eller er det i Lunds systemteoretiske versjon av meta? Vi finner at Thomas skriver seg inn i teksten, og det på en måte som trekker oppmerksomheten mot teksten og forstyrrer fiksjonsrommet. Luhmann skriver:

Literary texts in particular often distinguish themselves by self-referential clues. Incorporating the text's production into the text, addressing the reader, attacking the reviewers in the manner of Jean Paul are still rather crude stylistic means, aimed at differentiating the text at the level of an observation of observations (Luhmann 2000:116).

Alle disse strategiene bruker Lund i overmål. Vi må nesten tro han parodierer metafiksjon som program. I alle fall har han et ironisk, reflektert, kritisk og filosofisk forhold til alle tings selvreferanse, som vi skal se senere. Vi gir ordet til Thomas:

Og dermed blir også ”jeg” til, på ny, gjennom denne teksten. Både jeg og denne teksten gjør herved krav på å være meg. Jeg er denne teksten [...] Å fortelle om hvordan jeg er blitt ett med disse ordene her, krever derfor en helt ut sjelden *sammensmeltningsteknikk*, slik man for å få enkelte sterke og meningsfylte legeringer må ut i verdensrommet, hvor jordens gravitasjonskrefter ikke virker, for å blande de smeltende metaller (Lund 2005:15).

Sammensmeltning eller dedifferensiering, er en av de viktigste distinksjonene i det Lundske paradigme. Egentlig er nok sammensmeltningsteknikken mer eksplisitt tematisert i *Uranophilia* enn i *Compromateria*, hvor den tilgjengjeld er svært operativ. Sammensmeltning forutsetter nedbrytning av skiller og forskjeller. Ikke rart da at den andre ytterligheten i tenkningen er at ting lukker seg i seg selv. Vi kan finne en konstant veksling mellom sammensmelting og lukking i romanene. Dette kan på den ene siden sies å representere en persepsjonsside som peker mot det formløse, og på den andre siden det som lukker seg i seg selv og peker mot observasjon av andreorden – et sted hvor man kan observere fra, og som må være lukket. Men også dette er en forenkling, siden det som lukker seg i seg selv brukes på så mange måter hos Lund. Noen ganger handler det om at ting blir utilgjengelig for innsikt. I sitatet vårt her, overkommer Lunds tekst sin egen tilfeldighet gjennom selvreferansen, den spesielle nødvendigheten i Ludvigs skrivestil.

Ludvigs (Lunds) systemteoretiske manifest

Det som er mitt *litterære mål*, det er å skape meg sjøl. Å forme mitt eget liv. For dette helvete her, det ekstreme *selvreferensielle*, *autonome* vanvidd, som hver og en av oss nå er nedsenket i, *strukturerer all eksistens*. Og da vi kjenner hvor jævli det hele er, hvor fundamentalt ensomme vi blir, hater vi å måtte bli stilt overfor enhver selvreferensiell situasjon eller tilstand, og ikke minst kunsten, vi hater *selvgenererende kunstverk*, ja, vi hater alle ting som skaper seg sjøl, som klarer seg sjøl, som ikke kryper på sine knær for vår hjelp, for disse verdenene gjør oss meningsløse, vår betydning er utradert, ved stadig å ha denne reaksjonære hangen til å *lukke seg om seg sjøl*, *lage skall*, *grenser*, *noe som er en egenskap ved alt levende*, vi, menneskene, hater det, *fordi det*

føles så grusomt å skjønne at det er dette dypt egoistiske som skal gi oss mening og forståelse. For dette ekspanderende virus, selvreferensialiteten, forteller oss at vi aldri kan få noen egentlig hjelp, til noe som helst, at hver og en av oss er ensomme, og at innsikt, forståelse, følelse av mening, dybde og ikke minst sammenheng og verdensfølelse, kan vi bare generere sjøl. Vi får ingenting overlevert fra tidligere tider. Livet er derfor en stor gåte. Noen synes det er magisk. Andre synes det er idiotisk. Jeg synes det er både idiotisk og magisk, i en eneste tankeform, noe som ikke er gåtefullt i det hele tatt, eller mystisk, men i stedet en klargjøring av tilværelsens gåter, myk, overstrømmende, grusom (Ibid 2005:132)

Sitatet er først og fremst viktig for å forstå statusen til systemteorien i *Compromateria*. Sitatet er en parafrase over essensen i systemteorien, men godt skjult i bannskap og overdrivelser. For det første gis dette som et "litterært mål": som er å "skape seg selv", det kan enten bety at det er teksten som skaper seg selv, eller at det er forfatteren som skaper seg selv som en bieffekt av sine tekster. "Det ekstreme selvreferensielle autonome vanviddet som hver og en av oss er nedsenket i", gjelder selvsagt også for leserne av *Uranophilia* og *Compromateria*. For romanene vi leser er i høyeste grad et autonomt vanvidd. Autonomien og selvreferansen "strukturer all eksistens" ut fra systemteoriens tenkning. Dette gjelder ikke bare romanen vi leser, men også det psykiske systemet. Å innse at vi er lukkede systemer er muligens en såpass abstrakt erkjennelse, at de fleste av oss ikke "kjenner hvor jævli det er", men de av oss som veksler mellom narsissistiske drømmer om sammensmeltning med den andre, men må leve i ensomhet, kan kanskje føle det akkurat slik. Romanene prøver å få fram nettopp denne paradoksale vekslingen mellom sammensmeltning og overskridelse. Disse motsetningene forsterker hverandre, og generer romanens dypt strukturerte spenning.

Hater vi virkelig selvgenererende kunstverk, eller er dette overdreven ironi? Like etter kommer kontringen, "ja vi hater alle ting som skaper seg sjøl, som klarer seg sjøl.", men det er det vel egentlig ingen som gjør. Retorikken blir åpenbart ironisk, samtidig som vi befinner oss i persepsjonens naivitet, for observatøren av førsteorden tror på det han leser. "Vår betydning er utradert", som enhetlig allvitende subjekt, som kunne styre og kontrollere hele samfunnet med fullt innblikk ut fra et enkelt systems optikk, fordi samfunnet var et system, (og ikke en mengde lukkede autopoietiske systemer, som samfunnets differensiering i moderniteten har utviklet seg til å bestå av). Tiden for dette panoptiske overblikket er heldigvis over. Dette "dypt egoistiske" i det å være selvbevisst, og relatere alt til seg selv i sin orientering i en verden av kompliserte systemer og informasjoner, er nok en overdrivelse, men det kan også leses som en samfunnsdiagnose, som sier at vi har beveget oss inn i et individualistisk samfunn hvor narsissisme er en god overlevelsesstrategi. Men like fullt er det en smertefull erkjennelse for de som har opplevd å gå fra enhetssamfunnet til flerhetssamfunnet. Svaret på hvordan vi relaterer oss til mening i all denne systemiske lukningen ligger i utsagnet: "innsikt, forståelse, følelse av mening, dybde og ikke minst sammenheng og verdensfølelse, kan vi bare generere sjøl." Dette er den operative

konstruktivistiske systemteoriens lærings og erkjennelsesteori.¹² Den impliserer at det finnes andre psykiske systemer som er av samme karakter som meg selv, som må rekonstruere verden gjennom sine egne strukturer. Dette gjenlyder i følgende sitat:

Mange prøver å lage slike indre bilder, sa han, veldig mange, ja, det er noe av det mest verdifulle vi kan tenke oss, sa han, å lage indre bilder, av verden det finnes ingenting som er bedre å strebe etter, for det er sånn vi mennesker er, å lage verdensbilder, vi er et avansert system for... Men så kom han ikke lengre [...] (Ibid 2005:71).

Alle må vi selv konstruere kunnskapen om verden, vi er med andre ord et avansert system for rekonstruksjon av omverden. Ludvig overdriver erkjennelse av de sosiale og psykiske systemenes solipsistiske tilstand, og dette gjør selvsagt "livet til en stor gåte." Vi hører gjenlyden av Luhmann, som sier at det er denne lukningen som gjør mennesker så mye mer spennende enn naturen:

Because operative closure locks the door to the inner life, imagination, and thoughts of others, the other holds us captive as an eternal riddle. This is why the experience of other human beings is richer than any experience of nature, why one feels tempted to test one's own assumptions in communication. And it explains why lovers are capable of talking endlessly about themselves with no interest whatever in anything else (Luhman 1995:13).

Følelsen av lukning er neppe en smertefull opplevelse hvis vi ikke kunne få glimt av overskridelse, etter min mening, er det nettopp persepsjonen i sin ukritiske naive ikke-distanserte væren i nuet, som gir slike glimt av overskridelse.¹³ I kunsten snakker man om å glemme seg selv, både i utførelsen av verket og i opplevelsen av det. Den smertefulle lukningen kommer i det man blir tvunget til å forstå, distansere seg, sette seg i andreordens observasjonsmodus. Men vi må ikke glemme at systemene paradoksalt nok er både lukkede og åpne. De er lukkede i den forstand at de reproducerer seg ut fra sine egne elementer, og de er åpne for informasjon gjennom at systemets egne strukturer i operativ tilstand kan være bærere av informasjon om omverden.

Leseren og litteraturviteren kan beholde paradoksene kunsten byr oss. De har en humoristisk side, eller også balanseres kunsten i dette tvetydige som muliggjør flere fortolkninger, som man skulle tro ville utelukke hverandre. Men det er dette som er det gjeveste et verk kan gjøre, å produsere tvetydige fortolkningsmuligheter som tross alt ikke utelukker hverandre. Vi er kommet til det punktet hvor vi som litteraturviter først sier at vi kan beholde gåtene,

¹²Resultatene af systemets operationer er systemets egne, ikke omverdens, for systemet kan kun udføre operationer inden for dets egne grænser. Systemer opnår information ved at introducere eller måske rettere at aktivere en form ind i en anden form. Denne aktiverede form består af det, systemet aktualiserer af det for systemet mulige (Rasmussen, Jens 2004). Med andre ord, mening kan vi bare generere sjøl, som Ludvig sier i sitatet. Rasmussens bok er for øvrig den beste introduksjoner til systemteorien jeg har lest.

¹³ Speilingen i det overstrømmende levende smilet til en man elsker, kan gi en følelse av enhet og overskridelsen av den grunnleggende ensomheten som ligger i innsikten i at systemene må være lukkede.

det flertydig, men nå skal vi løse dem. "Livet er derfor en stor gåte," sier Ludvig i sitatet over, og fortsetter med de to måtene man kan se dette på: "Noen synes det er magisk. Andre synes det er idiotisk." Dette peker mot to forskjellige observasjoner av førsteorden, mens Ludvig selv forener distinksjonen i paradokset: "Jeg synes det er både idiotisk og magisk, i en eneste tankeform." Her bekrefter Lund at han kan sin distinksjonsteori. Han kunne like gjerne sagt distinksjonsform, som tankeform i det han åpenbart har illustrert en tosidig form for oss. Dette "idiotisk og magisk" er forresten en heller sjelden distinksjon, som vel egentlig virker mest karakteriserende for Ludvigs eksentrisitet. Han beskriver videre denne enheten som "ikke gåtefull i det hele tatt, eller mystisk, men i stedet en klargjøring av tilværelsens gåter, *myk, overstrømmende, grusom*" Vi kan med distinksjonsteorien oppløse disse gåtene med å identifisere tre distinksjoner her. Distinksjoner er som kjent tosidige former, hver av gåtene har en motsatt side som vi kan "gjette" oss til. "Myk" er den ene siden av en form, hvorpå den andre vi mest sannsynlig finner "hard." Denne distinksjonen er en indikasjon på en annen distinksjon, nemlig kvinne/mann. Ludvigs perspektiv er mannlig. Han har vært involvert med en kvinne på et eller annet nivå. Hun har vært overstrømmende, noe som kan leses som en indikasjon, eller være synonymt med den positive siden av formen bekreftelse/avvisning. Han har på et eller annet nivå opplevd bekreftelse, som dette overstrømmende er en indikasjon på. Samtidig peker dette overstrømmende på overskridelse, å gå utover grensen for sin lukkethet. En overskridelse av ensomheten i alle tings hang til å lukke seg om seg selv. Den overstrømmende bekreftelsen har slått om i sin motsetning, avvisningen og atskillelsen. Det grusomme er en konsekvens av erfaringen av skiftet fra bekreftelse til avvisning. Vi har med hjelp av kunnskap om distinksjoners tosidige form avslørt gåten.

Året før *Uranophilia* kom ut, disputerte Kjetil Jakobsen på avhandlingen "Kritikk av den rene autonomi." (Jakobsen 2004). Denne leste Ibsen ut fra Luhmanns systemteori. *Uranophilia* er nærmest en parodi på idéhistorien, fra kunstens ståsted. Boken sporer en tankestrømning i den europeiske tenkningen. Vi har ikke anledning til å fortolke *Uranophilia*, vi har bare gitt sitater som vi har parafrasert. Litt tilfeldig, men ganske ledende slipper Thomas følgende setning: "[...] ja til og med Ibsen mener man var hemmelig påvirket av den gåtefulle kodesystemtankegangen som *Uranophilia* var preget av [...]" (Lund 2005:160). Det er altså ikke lenger en hemmelighet at romanene vi har lest er preget av systemteorien. Ovenfor har vi med den ikke lenger fult så gåtefulle systemteorien oppløst noen av gåtene denne har produsert for Lund, men det er mange igjen å ta av for den som har fått ødelagt gleden over å beholde paradoksene.

Det ”å lukke seg om seg sjøl, lage skall, grenser, noe som er en egenskap ved alt levende”, er en åpenbar referanse til Humberto Maturana, som definerte det som er felles for alt liv på denne måten.¹⁴ Luhmann lånte som kjent begrepet autopoiesis fra Maturana. Lund bruker aldri dette begrepet direkte, men han alluderer til det med ord som selvkonstruerende, selvgenererende og autochtonisk. Han muterer sine lån, noen steder er det tydelige parafraser, andre steder er tilgangen skjult. *Compromateria* og *Uranophilia* respekterer altså grensen mellom seg selv og omverden, takket være sin kryptologi. Det er denne lukketheten som gjør teksten så tiltrekkende, uoppnåelig og tvetydig for ”viteren.” Det er et slags ”avstandsforhold” hvor viteren dekrypterer (åpner) teksten i en retning som teksten innbyr til, mens han ekskluderer (lukker) andre muligheter.

Ludvigs skiftning mellom ønsket om sammensmeltning, og den vonde innsikten i at systemene inklusive de psykiske er lukket, kan muligens spores tilbake til et forhold med en kvinne, slik jeg har fortolket det. I *Compromateria* lever Ludvig i første halvdel et avsondret (autonomt) forfatterliv ut fra selvbergingsideologien. I det tredje kapittelet smelter han sammen med verdensmaskinen. Begge sidene av formen lukning/sammensmeltning markerer og forsterker hverandre. Vi får vite i *Compromateria* at han har flyttet fra familien sin, språket hans ble mer og mer ulikt hans kones. Hvor skuffet han er blitt over kjærlighetslivet får vi egentlig ikke innblikk i, men vi kan tolke hans grandiose planer som sublimering (i Freudianske forstand) av lavere drifter til samfunnets beste (eller verste). Eller er det slik at Ludvigs forhold til samfunnet i *Compromateria* bærer preg av det samme forholdet som jeg fant i gåtene. Han har enten et alt for distansert avstandsforhold til samfunnet, eller han har et alt for nært forhold til samfunnet, dette gir gjenklang i den avantgarde kunsten som også hadde problemer med å finne den rette avstanden. Det er neppe tilfeldig i så måte at *Compromateria* språket er ”Retro-symbiotisk dada”. Dette språket betegner en gjenkomst, og jeg vil foreslå for dem som ønsker å fordype seg i saken, at symbiosen ikke bare betegner forholdet til den forutgående (dadaismen), men også til (det for nære forholdet til) samfunnet, og da også flertydig som gjeldende for språket og fiksjonssamfunnet *Compromateria*. Uansett mener Ludvig at *verdensmaskinen er ond og*

¹⁴Når vi taler om levende væsener, forudsætter vi noget fælles mellem dem; ellers ville vi ikke putte dem i den klasse, som vi betegner med navnet ”levende.” Hva vi imidlertid ikke har nævnt, er: hvad er det for en organisation, der definerer dem som klasse? Vores forslag er, at levende væsener karakteriseres derved, at de i egentlig forstand er *selvproducerende*. Vi fremhæver denne proces, når vi kalder den organisation, *som definerer levende væsener*, en *autopoietisk* organisation (græsk: autos=selv, poiein=skabe) [...] Interessant nok producerer celledeling komponenter, som udgør det netværk af transformationer, som frembragte dem. Nogle af disse komponenter danner en *grænse for, en afgrænsning af transformationsnetværket*. I morfologisk sprogbrug kaldes den struktur, som udgør denne grænse i rummet, en cellemembran (Maturana/Varala 1987:59).

må forandres (i *Uranophilia* brukes det forsiktige Luhmannske ordet irritere i forhold til hva kunstens språk kan oppnå mot offentlighetens språk), og for å oppnå dette smelter han sammen med *Compromateria* (verdensmaskinen). Den ytterliggående markeringen og indikeringen av former på begge sidene av distinksjonen 'ekstremt autonomt forfatterliv, og total fysisk og psykisk sammensmeltning med samfunnet', finner sin avklaring i det svært systemteoretiske sitatet vi nå har fortolket, med en akseptering av alle systemenes grenser. I dette finner han også en klargjøring av livets gåter, som hvis de refererer til den elskede, (eller den andre generelt), blir er en gåte han deler med Luhmann: "Fordi operativ lukning lukker døren til det indre livet, fantasien, og tankene til andre, fascinerer den andre oss som en evig gåte" (Luhmann 2000:13). Det er motsetningen mellom lukning og sammensmeltning som skaper overskridelse, refleksivitet, konflikt og energi i de to romanene. Samtidig som *Uranophilia* i langt større grad er en forsoning med verden, og en avklaring i forhold til *Compromateria*.

Incidents of mirror –travel in the Yucatan (Smithson:1969)

Innledende beskrivelse av speilforflytningene

Robert Smithson er mest kjent som en av de første "landartistene". I 1969 dro han til Yucatan området i Mexico, med 13 speil i bagasjen. Han plasserte mellom 9 og 13 speil i klynger og fotograferte dem på 9 forskjellige steder, og verket består i ettertid av 9 fotografier i farger, et fra hvert sted. Noen av speilene ble plassert på bakken slik at de reflekterte himmelen, og på de tre første *Mirror Displacement*, som han kaldte dem, dekkes speilene av aske, jord og stein. På den fjerde speilforflytningen, som jeg har valgt å kalle dem, dekkes speilene delvis av tang. Speilene i den femte dekkes av gress og blader fra en skogbunn. På den sjette speilforflytningen kan det se ut som speilene er støttet opp av noe på baksiden, slik at det de reflekterer, er himmelen bak fotografen. Vi kan se en elvebredd i bakgrunnen og speilene er plassert i fin strandsand. I den syvende og niende speilforflytningen er speilene kilt fast i jungelens trær, det er ingen blader på dem. Speilforflytningene viser seg her på sitt mest kaotiske. Den åttende speilforflytningen ligner på den sjette, for her er vi også på en elvebredd, men avstanden til speilene er så stor at vi bare kan skimte dem.

Smithson beskrev sin reise til Yucatan i et essay som deler navn med kunstverket. For meg er det klart at reiseskildringen hans, som også er et litterært verk, en resepsjon og en poetisk utvidelse av verket, tar del i kunstverket. Essayet er også et manifest for den typen kunst han gjorde, det er en selvbeskrivelse. Derfor må vi undersøke om også Smithson kom i skade for å skape for mye identitet mellom verk og selvbeskrivelse. Men først vil vi ta for oss det

selvreferensielle i speilforskyvningene. Vi gjør dette av to grunner. For det første vil vi vise at Luhmanns begreper kan brukes til å beskrive kunstverk på en presis måte, teorien hans består ikke bare av begreper som passer best til en beskrivelse av kunstsysteet fra avstand. Den andre grunnen er at Smithson var opptatt av Anton Ehrenzweigs psykologisk-estetiske teori om at all kunst besto i et balansert forhold mellom det lukkede (contained) og det oeaniske, eller mellom det anale (lukningsstadiet) og det sprette (scattering), narsissistiske stadiet.¹⁵ Etter Luhmanns begreper vil dette tilsvare det differensierte og det dedifferensierte, eller det selvreferensielt lukkede og det overskridende.¹⁶ Smithson var mest opptatt av å beskrive det entropiske eller dedifferensierte, som han sa var Ehrenzweigs betegnelse for det entropiske. I denne beskrivelsen vil jeg unngå for mange referanser til Smithsons egen beskrivelse, men heller rebeskrive speilforflytningene ut fra systemteoretiske begreper. Det abstrakte i beskrivelsen peker utover speilforflytningene og mot en kjerne vi finner i kunsten. Med dette løsriver vi speilforflytningene en smule fra Smithsons litterære resepsjonsgrep, tilfører noe mer teoretisk, og spisser beskrivelsen av det ubestemmelige.

Rekonstruksjon av selvreferansen

I et intervju i etterkant av speilreisene skal Smithson ha uttalt: "I wanted to displace the mirror because the mirror is a displacement". Dessverre har det ikke vært mulig å finne referansen til setningen, som på en elegant måte viser hvordan Smithson var påvirket av det tautologiske, hvordan han tenkte selvreferensielt midt i det entropiske.¹⁷ Vi kan imidlertid rekonstruere setningen ut fra andre av hans uttalelser: "The mirror is a displacement, as an abstraction absorbing, reflecting the site in a very physical way. It's an addition to the site" (Robert Smithson (Flam) 1969:190).

At "speilet er en forflytting", er årsaken og motivet til hans forflytning av speilene. Speilene plasserte han på steder i Yucatans jungel, steder han oppfattet som entropiske. Smithson valg av steder for sin kunst var i utgangspunktet en forflytning i forhold til kunsten som noe som skjedde i galleriets hvite kube. Speilet er et industriprodukt, det hører hjemme i menneskenes

¹⁵ "Projection (expulsion, scattering, casting-out) and containment (burial alive, trapping) are two poles in the creative rhythm of the ego" (Ehrenzweig 216).

¹⁶ "Life can only prosper by a balance between differentiation and dedifferentiation" (Ehrenzweig 220).

¹⁷ Luch R. Lippard skriver: "Reinhardts "tautologies" influenced Smithson despite their persistent abstraction" (Lippard 1981:31). Selv om jeg i denne delen av oppgaven vil poengtere forskjellen mellom Smithson og Kosuths selvreferanse, så kan vi se at Smithson ikke var fremmed for tautologier. Mens Kosuths selvreferanse er tautologisk og fører rett inn i identitet mellom verk og selvbeskrivelse, så er Smithsons en dialektisk bevegelse mellom det spredde og lukkede (contained).

bomiljø. Et speil i en jungel, i et tre, i en haug av aske, i fjærsteinene mellom tangkvaser, er ikke et speil i sitt hjemlige miljø, det er et forflyttet speil. Selv uten sitatet har vi nå en beskrivelse av hva speilet er, og hva som ble gjort med speilene, de ble forflyttet. "I wanted to displace the mirror because the mirror is a displacement", beskriver på en selvreferensiell måte som nærmer seg tautologien, motivet og handlingen som utgjør komposisjonen i speilforskyvningene. Vi understreker dette poenget for å vise likheten og forskjellen til Kosuth. Smithson er også sirkulær i utsagnet, men forflytning er ikke en distinksjon som fører til identitet, forflytning er Smithsons videreutvikling av begrepet underliggjøring, og underliggjøring er ikke en distinksjon som fører til høy grad av organisert kompleksitet. Underliggjøring er kjernen i kunstens "vesen", det ubestemmelige ved den. Smithson lar formen underliggjøring tre inn i formen underliggjøring, her passer Luhmanns begrep gjeninntreden. Men det er ingen perfekt gjeninntreden, det er ikke en kopi av et bilde i et bilde, et speil i et speil eller identiske kinesiske esker inni hverandre. Som så mange kunstverk som benytter gjeninntreden, så er det en tvist i mellom den første formen, og formen som trer inn i formen. Ofte er det tvisten, forskjellen mellom formen, og formen som trer inn i formen, som utgjør underliggjøringen, og det paradoksale. Douglas R. Hofstadter kaller slike vendinger som vender tilbake mot seg selv i en forandret form for "strange loops"¹⁸.

Smithson starter med speilet, som har en lang historie i kunsten som symbol på refleksivitet, underliggjøring og optisk mysterium. Speilet er en dagligdags gjenstand for oss, allikevel er det noe rart med speilet, for når man spiller seg, ser man jo ikke en kopi av seg selv. Når jeg ser på den høyre siden av personen i speilet ser jeg på min venstre side, og speilbildet er

¹⁸ Odd loop har et mer asymmetrisk grafisk-rytmisk strange loop-preg enn opprinnelsesbegrepet, men har en mer "presis betydning", i alle fall brukt i sitt selvreferensielle utspring. Referanse til selvet er ikke fremmed for oppfinneren av begrepet (SL), hvis siste bok heter *I am a strange loop* (Hofstadter, Douglas R. 2007). Tittelen til Hofstadter kan tolkes tvetydig som refererende til setningen selv, til ham selv og til den som leser den. Han er kjent for blant annet en spalte i Scientific America om selvreferensielle setninger som: "Denne selvreferensielle setningen er mer grafisk autologisk når jeg spiller odd loop i en pool bbo" (egen generert sitat). Annet eksempel er "Do you read me". Noen kan kanskje finne dette utilbørlig humoristisk, men odd loops har jo veldig ofte et humoristisk preg, hos Lund er dette tydelig. Også Smithson var kjent for en tørr humor, vi finner den blant annet i absurde tautologier, som vaker i nærområdet til odd loops: How could "yellow is yellow" survive as a malarial tautology? (Fifth Mirror Displacement). "A "strange loop", is not a physical circuit but an abstract loop in which, in the series of stages that constitute the cycling-around, there is a shift from one level of abstraction (or structure) to another, which feels like an upwards movement in a hierarchy, and yet somehow the successive "upward" shifts turn out to give rise to a closed cycle. That is, despite one's sense of departing ever further from one's origin, one winds up, to one's shock, exactly where one had started out. In short, a strange loop is a paradoxical level-crossing feedback loop" (Hofstadter 2007:102). Smithsons speilforflytninger er ikke en perfekt "strange loop", men det er min oppfatning at det skjer en nivå-miksing mellom observasjonen forflytning og de to indikasjonene på forflytning, som selvreferensielt trer inn i hverandre, men samtidig muterer.

akkurat halvparten av størrelsen av kroppen.¹⁹ Speil er heller ikke fysiske projeksjoner, det er bare Alice in Wonderland som kan gå inn i speilet. Speil er fiksjoner og symbol for fiksjon. Samtidig har speilet noe dagligdags, det har altså begge sidene av formen normalt/underlig i seg. Smithson kaller speilet for en forflytning, og trekker dermed en distinksjon som beskriver det speilet gjør med omgivelsene. Forflytning (displacement) er å plassere, forskyve, flytte noe fra sitt vanlige (normale) sted. Det forflyttede hører ikke hjemme i sine nye omgivelser, og underliggjør (fremmedgjør) tingen eller personen. Smithson fornyer underliggjøringen ved å spesifisere den, gjennom en presis distinksjon, og et presist forhold mellom distinksjon og indikasjon. Deretter forsterkes underliggjøringen ved å repeteres og vries, slik oppstår det rekursivitet mellom de to indikasjonene på forflytning. Å kalle en fysisk flytting av et objekt for en indikasjon på forflytning, kan høres merkelig ut, men denne *forvirringen mellom det fysiske og det abstrakte er en egen kvalitet med verket*. Men forflytting er uansett en observasjon av andreorden, det er en abstrakt distinksjon som kan testes ved at mange tilfeller (indikasjoner) faller inn under distinksjonen. Det partikulære og det abstrakte speiles på en intim og forvirrende måte i speilforflytningene.

The work's context must be familiar enough to support and highlight the marking of novelty. A novel and striking work thus always has a double function: one of its sides is always overdetermined by the opposition marked/unmarked, the other by a combination of forms that incorporate familiar experiences (redundancies) (Luhmann 2000:31).

Smithson introduserer flere nyheter i speilforflytningene, vi kan nevne entropi, dokumentasjon, og det stedspesifikke. I denne avhandlingen om Luhmann, Lund og Smithson, er det mye redundans, som forhåpentlig gjør oss familiære med alle de nye begrepene som blir introdusert og repetert. Så hvilken redundans støtter og differensierer markeringen av nyhet hos Smithson? Selv om speilet er en underliggjørende form, er det en form som også er svært kjent og dagligdags, og selv som mystisk og underliggjørende form har den en lang historie i kunsten, som skaper redundans. Det er også ni forskjellige steder hvor speilene er blitt forflyttet til, og det skaper repetisjon og forskjell i en håndvending. Å forflytte speilene som selv er forflytninger, er også en repetisjon som markerer både det underlige og det redundante. Det blir et stigningsforhold mellom det kjente og det nye, hvor det nye fremheves på basis av det kjente.

¹⁹ Still deg foran et speil, ta en filtpenn og tegn profilen av ditt hode i speilet, men fysisk på speilet. Det er nok å markere høyde og bredde, mitt speilbilde var akkurat halvparten så stor som mitt hode (man tror det ikke helt før man har prøvd). Speil er jo åpenbart ikke tredimensjonale, men gir for oss en perfekt illusjon av å være det i 2D.

Vi mener at speilets forflytning av omgivelsene, og det å forflytte speilet ut i jungelen, fortsatt bare er indikasjoner på distinksjonen forflytning. Distinksjoner av andreorden er abstrakte måter å observere på, derfor er de to forflytningene indikasjoner på førsteordens nivå som vi kan sanse. Koblingen til andreordens nivå er imidlertid sterk.²⁰ I motsetning til indikasjoner som peker mot for eksempel ironi og tvetydighet, som ofte kan være vanskelig å skille fra hverandre. De to (sanselige) indikasjonene på forflytning forbindes gjennom rekursjon, som er en selvreferensiell fram- og tilbakekobling mellom elementer. Hadde Smithson valgt å forflytte andre objekter til sine lokalisasjoner i Yucatan enn speil, ville ikke formen forflytning trådt inn i formen forflytning, *kunstverket ville vært mer tilfeldig*. Speilforflytningene er inspirasjoner til å forsøke andre muligheter, og de består Luhmanns test på at andre muligheter kunne vært valgt.

Den ene forflytningen forsterker den andre, de potenserer hverandre, det speilet gjør, gjøres med speilet. En forandring i komponentenes kvalitet skjer jo stort sett alltid i et kunstverk, men vi ønsker i vår beskrivelse å forbinde disse to indikasjonene sterkt sammen. Det oppnår vi med å kalle forandringen fra den ene forflytningen til den andre for en mutasjon. "I wanted to displace the mirrors because the mirror is a displacement", denne (tilsynelatende) tautologiske setningen inneholder med andre ord en mutasjon som oppløser det tautologiske, men beholder det selvreferensielle. Mutasjon er en observasjon av andreorden som er et annet ord for forandring. Kvaliteten eller betydningen av speilets refleksjon, forflytning, *forandres* gjennom forflytningen av speilet ut i jungelen, og den fysiske forflytningen av speilet *forandrer* betydning (kvalitet) når speilet blir beskrevet som en forflytning.

Hadde Smithson fokusert ensidig på entropidistinksjonen, ville han med andre ord ikke valgt en infrastruktur der formen trer inn i formen. Smithson var opptatt av entropi, men slett ikke ensidig, og det entropiske kommer ikke ensidig til uttrykk som et komposisjonsprinsipp hos ham. Den ensidige entropiske komposisjonen ville bestått av tilfeldige elementer (indikasjoner) som ikke konnekterer med hverandre, men som alle ville pekt på det entropiske (dedifferensierte) som observasjonsdistinksjon. *Vi har vist med gjeninntreden av forflytningen i forflytningen hvordan det selvreferensielt lukkede (contained) er viklet inn i det ubestemmelige i speilforflytningene*.

Min beskrivelse av gjeninntreden av forflytningen i forflytningen ovenfor kan kritiseres for å være strukturalistisk, og for at jeg har glemt det partikulære. Men det partikulære kan aldri erstattes med en beskrivelse. Det sanselige i fotografiene, eller den kontakten med verket vi

²⁰ Det er viktig å gjøre dette skillet, fordi distinksjoner på andreordens nivå kan kobles til et utall indikasjoner. Parykker fra 1700-tallet er indikasjoner på observasjonsdistinksjonen forflytning, viss man bruker dem på joggetur, eller plasserer dem på sjimpanser. Men hendelsene ville minnet mer om et utdrikningslag enn kunst.

produserer i den visuelle simulasjonen, imaginasjonen, er unik for hvert individ. Her gir fotografiet, imaginasjonen, eller et fysisk møte med objektet, en opplevelse som ordene ikke kan erstatte, enda mindre har en slik beskrivelse noen teoretisk verdi for oss. Smithson kunne gjort en eller tusen speilforflytninger, den ene ville økt verdien av det partikulære, de tusen ville bare vist at det partikulære er utskiftbart. Men de tusen ville ikke vært meningsløse for persepsjonen. Dette er for så vidt også bare en halv sannhet, siden Smithson var opptatt av utvelgelsen av stedene. Han valgte forholdsvis forskjellige naturlokalisasjoner, så vi kan ikke si at stedene er indikasjoner som peker mot den samme distinksjonen. Noen av bildene nærmer seg sceneriet, andre har utsnitt som minner om abstrakte malerier. Det er min oppfatning at underliggjøringsstrukturen ville fungert så lenge stedene sto i opposisjon til sivilisasjonen. Det sanselige partikulære er mer finstemt enn teorien (og den strukturen vi har påpekt): ”’Many things,’ writes Novalis, ’are much too delicate to be expressed in thought. Let alone, to be put into words’” (Luhmann 2000:18).

Vi har gjort en beskrivelse av *kunstverkets struktur, som det som holder informasjonen*. Speilenes mer eller mindre tilfeldige og skiftende refleksjoner forandrer det partikulære, det skjer en ”denaturalisering” (Ninth mirror displacement). Denne denaturaliseringen blir også den informasjonen kunstverkets speilstruktur kan bære. Med andre ord blir speilenes refleksjoner informasjonsbærere av det partikulære. Smithson sier i et av de ovenstående sitatene at ”speilforflytningene er abstraksjoner som absorberer, reflekterer stedet, på en veldig fysisk måte, at de er et tillegg til stedet”. Ting er ikke abstrakte, men de kan indikere det abstrakte. Smithson smelter ned avstanden mellom kunstens abstrakte observasjoner og indikasjonene. Han ønsket å forene det partikulære og det abstrakte, den systemteoretiske forskjellen er mellom to autopoietiske systemer, det perseptuelle og den abstrakte observasjon. Disse er strukturelt koblet, indikasjoner peker mot distinksjoner. Smithson begjærer sammensmeltingen (slik Lund gjør), og dynger de *abstrakte speilene* med sand, aske og vegetasjon på en rent fysisk måte.

Smithsons tekst

Før vi har lest Smithsons essayistiske reiseskildring, kan vi lese speilforflytningene som et åpent verk. Da er vi fri til å forundre oss over hva de skal bety. Smithson kan ut fra en stram idé om det åpne verk klandres for å ha låst fast observatørens fortolkningsmuligheter med sitt essay, men dette blir en halvsannhet, fordi han også utvider verket gjennom teksten. Smithson beskriver ofte speilforflytningene og omgivelsene i en historisk og poetiserende stil som søker indikasjoner på det entropiske. Andre ganger svever han rundt som en spekulativ og pretensiøs metafysiker, og knytter mytiske bånd til den mesoamerikanske indianerkulturen. Han inntar mange roller i essayet, han fortolker kunstverket, er fabulerende

filosof og poet, i tillegg til at han nærmer seg en selvbeskrivelse av manifestaktig type. Vi skal først se på hvordan Smithson ekspanderer kunstverket ut i det litterære og mytologiske.

Sorte Speil

Itzpaplotl is the Mayan Obsidian Butterfly, “a demonic goddess of unpredictable fate represented as beautiful but with death symbols on her face.” This relates to the “black obsidian mirror” used by Tezcatlipoca into which he gazed to see the future. “Unpredictable fate” seemed to guide the butterflies over the mirror displacements [...] The Jaguar in the mirror that smokes in the World of the Elements knows the work of Carl Andre,” said Tezcatlipoca and Itzpapalotl at the same time in the same voice. “He knows the Future travels backwards,” they continued. Then they both vanished into the pavement of Highway 261 (Third Mirror Displacement).

Smithson forteller her om de gamle gudene i Aztekernes mytologi (I hvilken grad disse hadde felles guder med Mayafolket som Smithson nevner her, vites ikke, men ifølge oppslagsverkene var Itzpaplotl en gud i Aztekernes mytologi). Sitatet er et godt eksempel på hvordan Smithson ekspanderer våre forestillinger om speilforflytningene forbi det som kan kalles for en resepsjon av verket. Smithson blander her mytologi med poesi, *teksten blir selv et kunstverk*. Allikevel blir statusen til teksten uklar: Er den et supplement, en refleksjon over kunsten og verket, eller tar den del i verket som kunstverk?²¹

Kontrafaktisk kunne vi ha tenkt oss at Smithson forflyttet sorte speil ut i Yucatans villmark, slik kunne han ha vært mer i tråd med det mytiske materialet han her viser til. Muligens var han kjent med sorte speil fra den vestlige kunst- og kulturhistorien, og visste at disse var forbundet med det okkulte og mystiske, noe de fortsatt er.²² Hvis Smithson hadde brukt sorte speil, ville speilforflytningene blitt mye sterkere forbundet med sort magi, og ny religiøsitet. Ved å fortelle i en slik blandet mytisk-poetiserende stil, kan han sammenligne (fiksjon er et fokus for sammenligning, se kapittelet om fiksjon) og differensiere sitt verk i forhold til

²¹ "Smithson's writings, on the other hand, are indeed texts, dazzling orchestrations of multiple, overlapping voices; as such, they participate in that displacement of literature by the activity of writing which also occurs with Barthes, Derrida, Lacan.... This is not, however, the only value of these texts, for they also reveal the degree to which strategies which must be described as textual have infiltrated every aspect of contemporary aesthetic production" (Owens 1992:46).

²² "It is perhaps too early to theorize upon the *modus operandi* of the "magic mirror," as it has been called. It appears to induce hypnosis and consequent elevation of nervous activity by refracting and throwing back the rays of magnetic energy which emanate from the subject" (Sephariel 1996:42. Second Sight: A study of natural & Induced Clairvoyance). Sephariel skriver også om egne opplevelser med synskhet framkalt av å se i et sort speil. Den teoretiske forklaringen hans i sitatet har nok fint lite med vitenskap å gjøre. Smithson ville ha beveget seg over i et annet felt, hvis han hadde brukt sorte speil.

eldre tiders mytologiske tenkning. Sorte speil peker mot mystikk, mytologi og magi, dette er distinksjoner kunsten kan representere, men kunsten kan ikke velge seg slike distinksjoner som styrende differens, da beveger vi oss over i et annet system. Det er en parallell mellom magi og underliggjøring, men det er en distinksjon som kunsten ikke kan gjøre operativ for sine indikasjoner, uten å bli noe annet. Bare magien kan operere i magien. Smithson skriver den mesoamerikanske kulturen inn i konteksten til sitt verk, i stedet for den Europeiske kunsthistorien, som han annet sted har uttrykt et behov for å differensiere seg fra. Den grunnleggende likheten og forskjellen Smithson får fram med de sorte speilene, er mellom underliggjøring og mystikk. Smithson ville blitt stemplet som religiøs mystiker hvis han hadde valgt sorte speil til speilforflytningene sine, etter min oppfatning ville ikke hans verk tålt det. Han kunne i den poetiske formen referere til det mytologiske og magiske, men i det ”fysiske” verket ville kunsten blitt for heteronom og uren.

Entropi som refleksiv form, Smithsons selvbeskrivelse

Man kan si at Smithson mer enn de fleste kunstnerne har styrt sin egen resepsjon. *Mirror travels* inneholder selvbeskrivelser, og slik sett må vi utsette ham for en lignende identitetsanalyse som vi har gjort med Kosuth og Lund. Å skrive om kunsten er en lukkende aktivitet. Vi skal nå se på hvordan Smithson løser problemet med å lukke kunstverket gjennom refleksjon, ved å markere det entropiske også på refleksjonssiden. Smithson var opptatt av dialektikk, men ikke av en dialektikk som gikk opp i en høyere orden. Selvbeskrivelsen skulle og kunne ikke rekonstruere hva øynene så:

Tinges, stains, tints, and tones crumbled into the eyes. The eyes became two wastebaskets filled with diverse colours, variegations, ashy hues, blotches and sunburned chromatics. To reconstruct what the eyes see in words, in an “ideal language” is a vain exploit. Why not reconstruct one’s inability to see? Let us give passing shape to the unconsolidated views that surround a work of art, and develop a type of “anti-vision” or negative seeing (The Eighth Mirror Displacement).

”Øynene ble søppelkurver” er en tydelig indikasjon på det entropiske, entropi er et begrep fra termodynamikken som peker mot uorden: Jo høyere grad av uorden desto vanskeligere er det å hente energi ut av en tilstand. Derfor er rekonstruksjon av hva øynene ser i et ideelt språk, meningsløst. Den beste rekonstruksjonen for øynene er kanskje å møte et nytt verk? Videre peker Smithson på muligheten for å rekonstruere en anti-visjon, og ens manglende evne til å se. Dette er for kunsten en typisk refleksiv markering, som også Luhmann poengterer: ”Gradually, the negative version of habitually performed operations turns into a figure of reflection. Blindness – not seeing – becomes the condition of possibility for seeing” (Luhmann 2000:83).

Hvilken status Smithson gir sin egen tekst er uklart, men den er også ment som en refleksjon: "Writing the reflection is supposed to match the physical reality, yet somehow the enantimorphs don't quite fit together" (The Ninth Mirror Displacement). Begrepet "Enantimorph" refererer ifølge Hobbs utlegning av Smithsons Enantimorphic Chambers: "[...] to either of pair of crystalline chemical compounds whose molecular structures have a mirror-image relationship to each other" (Robert Hobbs 1981:59). Disse speilkamrene til Smithson blir beskrevet flere steder i litteraturen om ham (men er svært vanskelig å se for seg). Slik jeg forestiller meg dem, satte Smithson opp speil i en boks på en slik måte at vi ikke så vårt eget speilbilde, men siden av ansiktet vårt i speilet, vi kunne se øynene våre se, fra siden. Ens syn ble reflektert, men ikke en selv. Smithson skriver: "To see one's own sight means visible blindness" (Hobbs 1981:61). Ordet "enantimorph", som jeg ikke finner noen oversettelse på norsk for, stammer fra det Greske ordet "enantios", som betyr motsatt, og "morph", som betyr form. Den *motsatte formen* av speilenes refleksjon er refleksjonen (teksten) av speilene, men de motsatte formene passet ikke helt sammen. Allikevel finner vi at noen av Smithsons refleksive markeringer av kunstens distinksjoner spilte det "enantimorphe":

Art works out of the inexplicable. Contrary to affirmations of nature, art is inclined to semblances and masks, it flourishes on discrepancy. It sustains itself not on differentiation, but dedifferentiation, not on creation but decreation, not on nature but denaturalization, etc. Judgments and opinions in the area of art are doubtful murmurs in mental mud (Ninth Mirror Displacement).

Dedifferensieringen speiler differensieringen, distinksjonene blir speil, hvor innholdet speiler formen, og distinksjonene speiler speilenes speiling. Midt i det mest presist selvbeskrivende (manifestaktige) er altså teksten performativ. Og allikevel er "meninger og oppfatninger om kunst er tvilsom mumling i mental gjørme." Som vi ser er Smithson mer enn klar over faren forbundet med identitet mellom kunstverk og selvbeskrivelse. Han påstår nokså performativt selvmotsigende, at selvbeskrivelsen er entropisk. Etter en triade med distinksjoner hvor begge sidene av formen blir nevnt, (slik selvbeskrivelsen skal gjøre ifølge Luhmann), markeres også det entropiske på selvbeskrivelsens side. Vi kan se en slående likhet med Lund her, for også hos ham skifter innholdet i formen side, og forflyttes over på det andre siden av sin vante plass. Smithson overdriver selvsagt i dette sitatet, som jeg mener er selve hans manifest i kortformat. Som selvbeskrivelse av et kunstverk, og som manifest for en kunstnerisk strategi, kan vi kanskje si at Smithson ofte går langt i å gi indikasjoner og beskrivelser av det entropiske i essayet. Men å markere den "negative" siden av kunstens distinksjoner var en refleksiv operasjon, og som sådan en differensiering. Og vi har ikke problemer med å se at disse var styrende distinksjoner for kunsten hans. Selv "dekreasjon" kan vi forsvare, hvis motsatsen skulle være å produsere et formfullendt objekt. Men han oppnår ikke mer enn å skape en lett svingning over på dekreasjons-siden, for verket har vist seg svært produktivt i kunsthistorien og som en inspirasjon for andre kunstnere.

Denaturalisering har vi forklart som speilenes evne til å underliggjøre omgivelsene. Og dedifferensiering peker mot det kaotiske i speilenes skiftende refleksjoner: "The reflections, on the other hand, are fleeting instances that evade measure" (Third Mirror Displacement). På den andre siden av refleksjonene finner han i speilet differensieringen: "The mirror itself is not subject to duration, because it is an on-going abstraction that is always available and timeless" (Third Mirror Displacement). Smithson var som kjent inspirert av Ehrenzweigs psykologisk funderte estetiske teori: "Life can only prosper by a balance between differentiation and dedifferentiation" (Ehrenzweig 220). Som vi ser var Smithson selv opptatt av denne balansen, og markerte vekselvis begge sidene av formene. Når man så bevisst opererer med distinksjoner, er det heller ikke annet å gjøre.

Konklusjon

Vi har sett at Kosuths tautologiske kunstpraksis (og kunstteori) ble en selvmotsigelse i forhold til hans definisjon på kunst som intensjon. Samtidig brukte vi han til å illustrere problemet med for mye identitet mellom verk og selvbeskrivelse. Selvbeskrivelsens funksjon for Luhmann er å problematisere forholdet til persepsjon, ikke å være kunsten. Når forholdet til persepsjonen overses, slik den ble i tekstverket "Self-defined and Self-described", reduseres kunsten til selvbeskrivelse (Kosuth 1965). Vi har også forklart at det er en strukturell kobling mellom andreordens observasjon og førsteordens observasjon. I sine operasjoner kan observatøren markere den ene siden av en distinksjonsform, og finne eller skape indikasjoner som passer til distinksjonen, alt ettersom vi skaper et verk eller observerer det. Slik har kunstens selvbeskrivelse definitivt noe med kunstens observasjon av førsteorden å gjøre. Hvis vi ikke kan gjøre denne koblingen mellom kunstens to autopoietiske systemer operativ, blir det vanskelig å se hvilken funksjon selvbeskrivelsen har. Selvbeskrivelsen er kunstens styringssystem, men det er ikke et byråkratisk styringssystem. Kunsten reagerer på forskjellige uklare selvbeskrivelser av seg selv, og andre distinksjoner kan brukes til å observere de samme indikasjonene. Den kommunikasjonen kunsten produserer er en høyst problematisert kommunikasjon. Derfor nekter kunstnere ofte på at de ønsker å kommunisere, dette er en negasjon som selvsagt produserer tvetydighet, for hvis de ikke vil kommunisere noe, hva er så poenget? En kunst som ikke kan relateres til observasjon av andreorden, og heller ikke provoserer betrakteren til å produsere nye distinksjoner, som kan brukes til å observere eventuelle indikasjoner, mister selvsagt all interesse. Det samme gjelder for så vidt en kunst som er alt for lett å plassere innenfor kjente distinksjoner. Kunsten skal utfordre observatøren av andreorden, men heller ikke så mye at hun/han mister interessen og gir opp. Den passe utfordringen for observatøren handler selvsagt om hvem som observerer. Selv innenfor den internasjonale

kunstscenen har vi forskjellige nivåer, men kunstens distinksjoner danner et system som er forholdsvis uavhengig av den enkelte aktør.

At systemene er lukket er en radikal innsikt vi egentlig ikke har gått særlig inn på. Dette innebærer at menneskene står utenfor systemene, også kunsten, men de er kunstens (og systemenes) nødvendige omverden. Gjennom persepsjon tar vi del i kunsten på en intim måte, dette er en viktig grunn for at det kan være vanskelig å begripe at vi står utenfor kunsten som system. Men kunstens distinksjoner er ikke mine, de tilhører kunsten. Dette med at systemet er lukket, kan betraktes som en radikal måte å beskrive at systemets distinksjoner er intersubjektive. Luhmann sier at når vi bruker en form (distinksjon) til å observere indikasjoner med, så blir vår opplevelse i samsvar med hverandre. Vi kan oppleve denne samklangens svært direkte når vi ser film, eller danser, men i møte med samtidskunsten blir forholdet mellom observasjon og indikasjon langt mer problematisert.

Vi har fortolket to kunstnere som mikser observasjon av første- og andreorden på en utfordrende og interessant måte. Vi har beskrevet hvordan det blir et stigningsforhold mellom en ubestemmelig kompleksitet i kunstens persepsjonssystem, (dens underliggjøring, tvetydighet, og tilfeldighet) og den mer ordnede kompleksiteten representert ved observasjon av andreorden. Ved på forskjellige måter å inkorporere selvbeskrivelse, makter disse kunstnerne å skape en langt mer avansert kunst enn de ville greid hvis de skulle overlate fortolkningen utelukkende til kuratorer, kunsthistorikere, litteraturvitere eller studenter i tverrfaglig estetikk.

Greaney var veldig tydelig på å forklare hvordan de romanene han tok for seg motsatte seg den teorien de var influert av. De parodierte og karnevaliserte teorien. Jeg blir ikke helt enig med meg selv om Lund egentlig gjør det samme med systemteorien. Riktignok approprieres flere av systemteoriens mest vanlige begreper som system og selvbeskrivelse, og dette kan passe med fremmedgjøringsstilen. Men annengrads fytropsi er i så stor grad en permutering av Luhmanns teori, at parodien ikke blir åpenbar. Det er fristende å si at deler av systemteorien blir brukt i verste betydning i *Compromateria*, men som *den teorien* romanverket er positivt influert av i *Uranophilia*. Vi kan si at den positive omtalen i den siste romanen peker tilbake på den første. For *Compromateria* operer ikke bare med transformasjon av systemteoriens begreper, den er jo i sine uttrykksformer selv styrt av distinksjoner. *Compromateria* turnerer et vel av distinksjonsteoretiske muligheter på et operativt nivå. Det er fullt mulig at Lund har funnet inspirasjon fra systemteorien, og ikke bare fra retorikken og metafiksjonen til denne turneringen av paradokser, og kryssningen mellom distinksjonenes to sider. Selv om samfunnets overdrevende selvbeskrivelse ettertrykkelig kritiseres i *Compromaterias* tredje kapittel, er dette også Ludvigs språk, som han orienterer og posisjonerer seg strategisk med. Vi kan se at systemteorien har vært en

måte å ekspandere den selvreferensielle skrivemåten forbi metafiksjonen, til en mer samfunnsteoretisk dimensjon. Lund greier på en utmerket måte å skrive samfunnskritikk på en selvreferensiell måte, det er begrepet selvbeskrivelse som har vært selve omdreiningspunktet for ham i så måte.

Selvbeskrivelsens intersubjektive distinksjoner, opptrer i ofte sterkt permuterte utgaver hos Lund, spesielt er dette tydelig i eksemplet med annengrads fytropsi. Jeg har prøvd å vise hvordan denne permuteringen gjør selvbeskrivelsen om til et kunstnerisk uttrykk. Vi har brukt den teorien som Lund permuterer til å fortolke hans verk. Annerledes sagt har vi parafrasert Lunds parafraseringer av Luhmann med Luhmann, dette har vært metoden vår i *Uranophilia* kapittelet. Mens Lund har kryptert, har vi dekryptert.

Beskrivelsen av det fiksjonelle samfunnet *Compromateria* blir også gyldig for romanen *Compromateria* som kunstverk. Romanen er ytterst bevisst sine selvreferensielle kvaliteter, graden av tydelighet i selvreferansen veksler mellom det allegoriske, som leseren må jobbe med for å oppdage og anvende som fortolkning, og de mer direkte selvreferensielle utsagnene. Men det beholdes alltid et skille som gjør oppdagelsen av det selvreferensielle avhengig av observatøren. Plumpheter som ”den romanen du leser nå” blir vi aldri utsatt for. I stedet kan vi lese slike beskrivelser som: ”Bare vagt kan vi ane de faste ting og steder. I stedet er det det abstrakte, flytende og flertydige som er tydelig. Og dette er nedfelt i alle ting, bygninger, gjenstander og gatelegemer” (Lund 2002:212). Det abstrakte, flytende og flertydig er bare ”tydelig” i kunsten, til forskjell fra de andre sosiale systemene. Å tenke forskjellen mellom kunsten og samfunnet blir her bevisst overlatt til observatøren. Samtidig er dette sitatet et av mange eksempler, på hvordan samfunnet ville blitt hvis kunstens selvbeskrivelse skulle være identisk med samfunnets selvbeskrivelse.

Lund dedifferensierer eller forvirrer forskjellen mellom kunsten og samfunnets selvbeskrivelse, slik skaper han en splittet referanse, som både er gyldig for kunsten, for romanen vi leser og for samfunnet som konstrueres. Romanen er seg tematisk bevisst dette, og sier at *Compromateria* rendyrker flertydighetsstrukturer. Samtidig som samfunnets overdrevende selvbeskrivelse kritiseres, er romanen konstant opptatt av å beskrive seg selv. *Kritikken av selvbeskrivelsen blir en performativ selvmotsigelse*. Selvbeskrivelsen av kunsten holdes alltid på en passende distanse, slik at det aldri blir for mye identitet mellom kunstens to systemer. I stedet skapes et svært produktivt problematisering av kunstens kommunikasjon, som de mange forskjelligartede avhandlingene som er blitt skrevet om Myrbråtenfortellingene vitner om.

Systemteorien er ikke litteraturvitenskaplig teori, men vi har vist at vi kan fortolke et litterært verk ved bruk av denne teorien. Vi har også vist at litterære verk kan bruke systemteorien temmelig aktivt i sin selvbeskrivelse. Systemteorien er heller ikke en kunsthistorisk teori, men vi har vist at teorien kan brukes til å beskrive et verk innenfor billedkunsten også. Dette betyr at teorien vi har benyttet er av en svært generell art. Samtidig viser dette at de to kunstartende litteratur og billedkunst ikke er så ulike. Det var Luhmanns mål å beskrive kunstsyste­met såpass generelt at teorien skulle ha gyldighet for alle kunstartene. Det faktum at vi har greid å beskrive verk fra to kunstarter med systemteorien, er en god indikasjon på en enhet i all kunst. Heller har vi ikke med dette forsøkt å motbevise systemteoriens universelle ambisjoner, vi har motsatt vært medløpere for dens verifikasjon.

Hovedpersonen i *Uranophilia*, Thomas Olsen Myrbråten, arbeider på en verdensteori får vi vite, dette virker komisk og pretensiøst ut fra en posmodernistisk ide om teorimangfold. Denne verdensteorien har selvsagt gyldighet for romanverket vi leser, slik selvbeskrivelsen i *Compromateria* var en teori om samfunnet, tilværelsen og romanen. Jeg tror Lund har lekt seg med en dobbel ironi i forhold til postmodernismens teorimangfold, og til systemteoriens universelle ambisjoner, for når vi blir kjent med at *Uranophilia* er påvirket av kodesystemtankegangen, ”da kan vi jo begynne å lure.” Parodierer Lund Luhmann, eller er det meningen at vi skal oppdage at denne verdensteorien egentlig ikke var så uakseptabel med sine høye ambisjoner. Jeg liker denne muligheten i at vi først ler av Thomas og Ludvigs merkelige ideer, for så å oppdage når vi studerer saken nærmere, at de slettes ikke var så borte, men hadde innsikter som strakte seg mye lengre enn vi først trodde, når vi lo av dem.

Det kan trekkes mange paralleller mellom Lund og Smithson. Lund skriver mye om speil i *Compromateria*, men vi har ikke grepet særlig fatt i dette. Speil er for begge et symbol på refleksjon, for Lund er det slik at svære speil ute i atmosfæren lyser opp jorden og utvisker forskjellen mellom dag og natt.²³ For Smithson er speilet både en evig abstraksjon og knyttet til det partikulære med sin refleksjon av omverden, i tillegg speiler speilene distinksjonens tosidige form, men ifølge ham selv passet ikke de to ”enantimorphene” helt sammen, noe vi vel må gi ham rett i. Å lyse opp natten med speil, er kanskje den ytterste grad av fremmedgjøring, men Lund beskriver ikke speilene som forflytninger, imidlertid bruker han ordet ”[...] sideforflytningseffekt, som hensetter mange i nye virkelighetsnivåer [...]” (Lund 2005:111). Smithsons speilforflytninger hensetter oss også i et annet virkelighetsnivå, nemlig kunsten, som kan sies å være nye virkelighetsnivåer, eller potensielle verdener. Både Smithson og Lund hadde et intimt forhold til naturen, men her er nok forholdet på det

²³ Vi finner til og med ”sorte speil som man kan se inn i framtiden med” hos Lund. Først trodde jeg at jeg hadde funnet en viktig likhet med Smithson her, bare for å oppdage at sorte speil er instrumenter for clairvoyante fortsatt i dag.

teoretiske planet nokså forskjellig. Vi kunne nok også sammenligne dem ut fra en del begreper hos Claude Lévi-Strauss, begge er bricolører som samler og setter sammen likt og ulikt, de blander fragmentene slik det måtte passe dem, med siktemålet om å produsere det postmoderne. Strauss foreslåtte studie av samfunnets oppløsningsmekanismer, ”entropology”, som Smithson ønsket å appropriere til kunsten, kunne funnet interessante likheter mellom de to.²⁴ Ja faktisk vil jeg si at Lund i større grad bedriver ”entropology”, for hans studie er tross alt av samfunnets oppløsningstendenser. Eirenzweiggers begreper om balanse mellom dedifferensiering (spre ut) og differensiering, (det lukkede, den anale fasen, ”contained”), inspirerte Smithson i stor grad. Man kan uten vanskeligheter lese Lund ut fra en slik psykologisk-estetisk optikk. Vi har i stedet brukt systemteoriens apparatur, i kombinasjon med distinksjonen Lund selv gir oss, nemlig ”sammensmeltningsteknikk” verses ”å lukke seg i seg selv.” Som vi har påpekt skifter Ludvig mellom den ekstremt autonomt lukkede selvbergingsforfatter tilværelsen, og den andre ytterligheten i forhold til samfunnet, i og med sammensmeltningen med *Compromateria*. I *Uranophilia* møter vi en annen Ludvig som har forsonet seg med samfunnet og den andre, tiltross for smerten han opplever. Det er faktisk systemteorien som gir ham denne innsikten, som vi har forklart i ”Ludvigs (Lunds) systemteoretiske manifest” (s66). Denne vekslingen mellom ytterpunktene, avløst av balansen, passer fint inn i Eirenzweiggers teori, her finner vi en åpenbar likhet med Smithson, som også jobbet med ytterpunkter, og deres forening.

Vi har beskrevet hvordan Smithson også var påvirket av en selvreferensiell tenkning. Han lot formen forflytning tre inn i formen forflytning, men uten å skape en simpel eske i eske, eller bilde i bilde effekt. Smithson spesifiserte speilets underliggjøring med begrepet forflytning, og forflyttet speilet ut i Jungelen i Yucatan. Fra den ene forflytningen til den andre finner vi en mutasjon. Formen forflytning trer inn i formen forflytning med en vri. De to indikasjonene på forflytning peker begge mot distinksjonen forflytning, og nivået mellom observasjon av andreorden og førsteorden forvirres og mikses, det oppstår en strange loop. Smithson betegnet på den ene siden speilene som abstraksjoner og på den andre siden speilets refleksjon som vekselvis perfekt og umulig å beregne. Speilene representerte både refleksjonen, underliggjøringen, eller denaturaliseringen av naturen, (det partikulære og entropiske). Smithson ønsket åpenbart å forene abstraksjonen med det partikulære og lot hauger av aske, jord, grus, tang og jungelens blader og greiner delvis dekke speilene. Også i selvbeskrivelsen av speilforflytningene finner Smithson det entropiske: ”Meninger og oppfatninger om kunst er tvilsom mumling i mental gjørme.” Dette kan vi kalle for

²⁴ Lévi- Strauss has a good insight; he suggested we change the study of anthropology into 'entropology.' It would be a study that devotes itself to the process of disintegration in highly developed structures. After all a wreckage is often more interesting than structure” (Engler, M. 2004:28) Siterer her et intervju av Smithson av Gregoire Muller 1971).

Smithsons performative kontradiksjon, for like i forveien har han ganske så presist gitt sitt manifest som ut fra Luhmanns kriterier må kunne kalles for en selvbeskrivelse. Kunsten skulle markere dedifferensieringen ikke differensieringen, denaturaliseringen ikke naturaliseringen, dekreasjon ikke kreasjon. Distinksjonenes speiling spilte speilforflytningene. Kunstverk og selvbeskrivelse fant en fruktbar sammenfletting, som ikke ledet til identitet mellom kunstens to autopoietiske systemer.

Vi har funnet at tautologier alene ikke er særlig fruktbart land for kunsten. Videre har vi vist at systemteorien passer utmerket til å beskrive en refleksiv kunst. Og at kunsten så absolutt kan være refleksiv, så lenge den ikke blir bare refleksjon, men også uttrykker seg i det refleksive.

Litteraturliste:

Bateson, G. 1984, Ånd og natur: En nødvendig enhed, Oversatt Harry Mortensen. Special-Trykkeriet Viborg a-s, Danmark.

Boym, P. B. 1999, Robert Smtihson: retrospektiv: verk 1955-1973, Oversatt Finn B. Larsen, Museet for samtidskunst, Oslo.

Eielsen, W. A. 2004, Transtekstualitet og transcendens: En betenkning om språk, skriver og leser i Thure Erik Lunds *Compromateri*. Masteravhandling i lesevitenskap, Høgskolen i Stavanger.

Engler, M. 2004, Designing America's waste landscapes, JHU Press.

Flam, J. 1979, Robert Smithson, the collected writings, New York University Press, New York.

Greaney, M. 2006, Contemporary fiction and the uses of theory: The novel from structuralism to postmodernism, Basingstoke: Palgrave Macmillian.

Hobbs, R. 1981, Robert Smithson: Sculpture, Cornell University Press, London.

Jakobsen, K. 2004, Kritikk av den reine autonomi: Ibsen, verden og de norske intellektuelle, Unipub, Oslo

Heggelund, K. 1994, Ludvig Holberg Essays, Etterord av Georg Joanessen, J.W. Cappelens forlag A.S, Oslo.

Hutcheon, L. 1988, *A Poetic of Postmodernism: History, theory fiction*, Routledge, New York.

Kleven, E. S. 2007, *Å fortelle seg selv: Subjekt, språk og natur i Thure Erik Lunds tetralogi*, Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.

Kneer G. og Nassehi, A. 2002, *Niklas Luhmann: introduktion til teorien om sociale systemer*. Overs. til dansk ved Niels Mortensen, 3 utg., Narayana Press, Gylling.

Luhmann, N. 2000, *Art as a Social System*, Oversatt av Eva M. Knodt, Stanford University Press. California.

Luhmann, N. 2002, *Risk*, Translated by Rhodes Barrett, Aldine Transaction, New Brunswik.

Luhmann, N. 2000.a. *Sociale Systemer: Grundrids til en almen teori*, Oversat af John Cederstrøm, Nils Mortensen og Jens Rasmussen. Hans Reitzels Forlag, Special-Trykkeriet Viborg a-s, Danmark.

Luhmann, N. 1986, *Love as Pasion*, oversatt av Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Polity Press, Cambridge, in association with Basil Blackwell, Oxford.

Luhmann, N. 2002, Edited and introduced by William Rasch, *Theories of Distinction: Redescribing the description of modernity*, Stanford University Press, California.

Luhmann, N. 2003, *Iagttagelse og paradoks: Essays om autopoietiske systemer*, 2 oplag, Gyldendal, Danmark.

Luhmann, N. 2002, *Massemediernes realitet*, Oversatt av Nils Mortensen, Hans Reitzels Forlag, Danmark.

Buchloh, B. *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Admininstration to the Critique of Institutions*. Artikkel fra Alberro A. and Stimson B. 2000, *Conceptual art: A critical Anthology*, Mitt Press.

Rasmussen, T. 2003, *Luhmann: Kommunikasjon, medier, samfunn*, Fagbokforlaget, Polen.

Lund, T. E. 2002, *Compromateria*, Aschehoug & Co. Oslo.

Lund, T. E. 2003, *Elvestengfolket*, Aschehoug & Co. Oslo.

Lund, T. E. 1999, *Grøftetildragelsesmysteriet*, Aschehoug & Co. Oslo.

Lund, T. E. 2000, *Om naturen*, Tiden Norsk Forlag, Oslo.

Lund, T. E. 2005, *Uranophilia*, Aschehoug & Co. Oslo.

Lund, T. E. 2005, *Språk og nature* H Press, Gjøvik.

Maillet, A. *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, Translated y Jeff Fort, Zone Books, New York.

Malvik, A. S. 2007, *Skriften i mørket: Estetikk og modernitetskritikk i Thure Erik Lunds Compromateria*. Masteravhandling i nordisk litteratur. NTNU. Trondheim.

Maturana H. Varala F. 1987, *Kundskabens træ: Den menneskelige erkendelsens biologiske rødder*, Oversatt Poul Jørgensen. Ask, Århus.

Moe, S. 2003, *Tid for Luhmann; En studie av tidens betydning i Niklas Luhmanns systemteori og samfunnsanalyse*, Dr. Philos oppgave, Universitetet i Tromsø.

Mortensen, N. 2004, *Det paradoksale samfund: Undersøgelser af forholdet mellem individ og samfund*, Hans Reitzels Forlag, København.

Nørretranders, T. 1991, *Mærk verden: en beretning om bevisthed*, Gyldendal, København.

Owens, C. 1994. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, University of California Press.

Rasmussen, J. 2004, *Undervisning I det refleksivt moderne: Politik, profession, pædagogik*, Hans Reitzels Forlag, Danmark.

Roberts, J. 2004, *Mirror-travels: Robert Smithson and history*, Yale University Press, New Haven.

Røssaak, E. 2005, *Selviakttakelse: en tendens i kunst og litteratur*, Norsk kulturråd, i kommisjon hos Fagbokforlaget, Bergen.

Sepharial. 1996. *Second Sight: A study of natural & Induced Clairvoyance*. Health Research

Shapiro, G. 1995, *Earthwards: Robert Smithson and art afther Babel/ Gary Shapiro*, University of California Press, Berkeley.

Lèvi-Strauss, C. 1991, *Totemism*, Translated by Rodney Needham, Merlin Press, London.